

532° Livraison.

3º Période. Tome Vingt-sixième.

1er Octobre 1901.

LIVRAISON DU 1 or OCTOBRE 1901

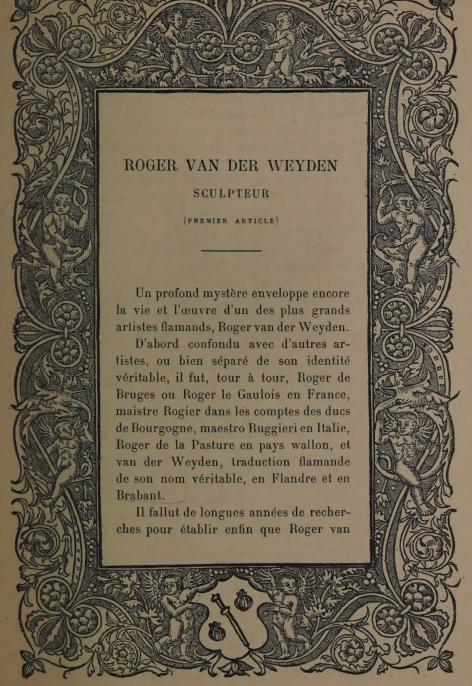
TEXTE

- I. ROGER VAN DER WEYDEN SCULPTEUR (1º2 article), par M. L. Maeterlinck.
- H. ARTISTES CONTEMPORAINS : MAX LIEBERMANN, par M. Gustave Kahn.
- III. L'ISLAM MONUMENTAL DANS L'ÎNDE DU NORD (3° et dernier article), par M. Robert d'Humières.
- IV. La Peinture française a la fin du XV° siècue (1480-1504) (2° article), par M. Camille Benoît.
- V. Compagno di Pesellino et quelques peintures de l'école (2° et dernier article), par M™ Mary Logan.
- VI. CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE: LA VIIIº EXPOSITION INTERNATIONALE DE MUNICH, par M. William Ritter.

GRAVURES

- Les sept Sacrements, triptyque par Roger van der Weyden (Musée d'Anvers); L'Ange de l'Annonciation (église Sainte-Marie-Madeleine, à Tournai); La Vierge de l'Annonciation (ibid.); Bas-relief votif du chanoine de Quinghien (1429) (Musée de Tournai); Le Christ ressuscité apparaissant à la Vierge, par Roger van der Weyden (volet du retable de Miraflores) (Musée de Berlin); Un des anges du bas-relief votif des Frères Mineurs, à Tournai, par Roger van der Weyden, en cul-de-lampe.
- Portrait de M. Max Liebermann, par M. F. von Uhde, en lettre; Œuvres de M. Max Liebermann: Femmes au bord de la mer, dessin, en tête de page; Une place en Hollande; Vieille femme cousant, dessin; L'École de couture; Portrait de M. W. Bode, dessin.
- La Soupe, eau-forte originale de M. Max Liebermann, tirée hors texte.
- Portrait de M. Gerhardt Hauptmann, par M. Max Liebermann : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.
- Rue de village en Hollande, par M. Max Liebermann : photogravure, tirée hors texte.
- L'Islam monumental dans l'Inde du Nord: Porte de Delhi, au fort d'Agra, en tête de page; Pavillon des Begums dans le fort d'Agra; Pavillon du Jasmin dans le fort d'Agra; Saman-Burj (Palais de Delhi); Le Divan-i-Khas (ibid.); Appartement des Begums (ibid.); Tombes de l'empereur Shah Jehan et de l'impératrice Mumtaz-Mahal dans le Tâj-Mahal, à Agra; Le Tâj-Mahal, à Agra.
- Peintures de l'école française, 1488 : Pierre II, duc de Bourbon, sire de Beaujeu, accompagné de saint Pierre ; Anne de France, duchesse de Bourbon, accompagnée de saint Jean l'Évangéliste, volets de triptyque (Musée du Louvre).
- Suzanne de Bourbon, feuillet gauche d'un diptyque, école française de la fin du xv° siècle (coll, M. Yturbe) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.
- Miniature tirée du « Virgile » (manuscrit de la bibliothèque Magliabecchiana, à Florence); La Nativité, école de Pesellino (Musée du Louvre); Apparition d'un cardinal, école de Pesellino (ibid.); Ange, école de Pesellino, en cul-de-lampe.
- La Trinité (attribuée à Pesellino) (National Gallery, Londres) : héliogravure Chauvet, firée hors texte.
- La VIII Exposition internationale de Munich : Portrait d'enfant, par M. Carl Marr ; Paysages, par M. Hermann Urban.

Le gravure La Trinité doit être placée dans la livraison du 1er juillet, p. 24.



der Weyden faisait un seul et même artiste avec les divers Roger cités plus haut.

Son influence sur les artistes de son époque fut plus considérable qu'on ne le suppose, et elle surpassa de beaucoup celle de ses grands émules et prédécesseurs Hubert et Jan van Eyck 1. Déjà de son temps sa réputation était grande; Facius et Cyriaque d'Ancône 2 le placent au premier rang des peintres flamands; Antonio Filarette le cite, avec Jan van Eyck, comme ayant le mieux tiré parti de la couleur à l'huile. Il eut l'honneur d'être chanté par Giovanni Santi, le père de Raphaël, qui l'éleva au-dessus des peintres de son pays; Jean Le Maire des Belges, dans ses vers, plaça Roger au nombre des princes de l'art : « car l'un d'iceux estoit maistre Roger³ », tandis que Guicciardini nous le montre célèbre dans son temps en Italie et que van Mander le proclame « chef d'école ».

Dans un mémoire récent, qui eut l'honneur d'être publié sous les auspices de l'Académie royale de Belgique, j'ai émis l'hypothèse que Roger van der Weyden, avant son apprentissage tardif de la peinture, mania peut-être l'ébauchoir et le ciseau de l'«ymaigier». Des études complémentaires me permettent aujourd'hui d'avancer avec plus de certitude ce que je considérais alors comme une simple probabilité.

On sait que notre peintre naquit à Tournai. Or, cette ville possédait déjà, et cela depuis l'époque romaine, des ateliers de sculpture très importants, d'un art très avancé. Sa situation près de carrières de pierres statuaires, dont quelques-unes acquièrent le poli du marbre, permettait à ses sculpteurs, grâce à la proximité de

- 1. M. Jos. Desmet, dans un excellent travail paru l'an dernier dans le Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, a prouvé, en se basant sur des faits indéniables, que c'est à Hubert van Eyck que l'on doit la presque totalité du célèbre polyptyque de l'Agneau mystique, que l'on considérait jusqu'ici comme le chef-d'œuvre de son frère Jan. M. James Weale arrive à la même conclusion dans un article d'un haut intérêt paru dernièrement dans la Gazette des Beaux-Arts (n° de juin 1901).
- 2. En 1449, Cyriaque d'Ancône admirait à Ferrare, chez Lionello d'Este, une Descente de Croix, milieu d'un retable peint par Roger. C'est certainement la révélation la plus ancienne d'une œuvre commandée en Italie à un peintre flamand.
- 3. V. La Couronne margaritique, poème commencé en 1504. Le Maire passa une grande partie de sa vie en France: il parcourut l'Italie, visita Venise en 1506 et Rome en 1508. (Comm. et documents d'Alex. Pinchart.)
- 4. Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai, mémoire couronné et publié par l'Académie royale de Belgique, 1900. Gand, Vyt, éditeur.

l'Escaut, d'exporter économiquement leurs pierres travaillées dans tout le bassin de ce fleuve¹. On les retrouve dans le nord de la France, dans les Flandres et jusqu'en Hollande.

Mª Dehaisnes, dans L'Art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois, ainsi que MM. de la Grange et Cloquet, dans leur ouvrage plus récent, L'Art à Tournai, jettent une lueur très vive sur cette efflorescence de l'art sculptural, qui, après s'être inspiré jusqu'au xme siècle de l'art gothique français, connut son apogée en Bourgogne, d'où il se répandit à son tour dans toute la France et la Belgique actuelle.

Ils nous montrent les sculpteurs tournaisiens exportant leurs tombes et leurs fonts baptismaux sculptés jusqu'en Angleterre. On les retrouve à Anvers, à Bois-le-Duc, à Utrecht, à Bréda, ainsi qu'à Forest en Brabant, à Valenciennes, à Ham, à Sains en Picardie, à Abbeville, à la Chartreuse de Gosnay².

Les rouliers les transportent jusqu'à Amiens et à Laon. Les sculpteurs tournaisiens ornent les sépultures des princes³ : celle de la comtesse Mahaut d'Artois à la Thieulay, près d'Artois ; celle de la reine Blanche, mère de saint Louis, à Montbusson (actuellement à Saint-Denis) ; celles des comtes de Hainaut et de Flandre à Valenciennes ⁴.

Tournai envoyait en France, non seulement ses pierres ouvragées, mais encore ses artistes. C'est le sculpteur Henri, qui, au xuº siècle, élève le mausolée de Roger de Mortagne à l'abbaye de Flines⁵, et Jean de Poingnieres qui exécute la lame tumulaire de Lille⁶; c'est Jean Aloul, le sculpteur de prédilection de la comtesse d'Artois⁷; c'est Jean de la Place, que N. Rondot rencontre à Troyes, au xivº siècle, parmi vingt-deux artisans venus du Hainaut,

- 1. Msr Dehaisnes, L'Art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois, p. 127.
- 2. Voir aussi Heris, Mémoire sur les caractères de l'école flamande de peinture sous les ducs de Bourgogne, couronné par l'Académie royale de Belgique, t. XXVII, p. 9 et suiv.
- 3. Msr Dehaisnes, L'Art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois, p. 123, et J.-M. Richard, La comtesse Mahaut d'Artois, p. 353.
 - 4. L. Cloquet, Notes sur les anciens ateliers de sculpture de Tournai, 1894.
- 5. Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai, p. 7; Msr Dehaisnes, L'Art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois, p. 123; Pinchart, Quelques artistes tournaisiens.
 - 6. Ibid.
- 7. L. Cloquet, Exportation des sculptures tournaisiennes, p. 4; Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai, p. 7.

et qui est l'auteur du mausolée de Jean Bizet de Narbonne 1; Hennequin de Tournai fait, au siècle suivant, le « tabernacle » renfermant la châsse, dans la cathédrale de cette ville; c'est Jacques de Braibant, appelé à travailler à Saint-Amé de Douai, ainsi que Martin de Saint-Omer, exécutant les sculptures du beffroi de cette ville avec des pierres de Tournai.

Philippe le Hardi, qui avait alors à Dijon d'habiles sculpteurs, fit amener de Tournai dans la capitale de ses États une image de Notre-Dame qui était sans doute en pierre, car il fallut un chariot attelé de six chevaux pour la transporter. Trois ans plus tard, le même duc appelait auprès de lui, pour exécuter « certains ymages de pierre », Nicolas Hans, qui résidait alors à Tournai².

Jacques de Braibant et Jean Tuscap sont successivement les sculpteurs attitrés de la cathédrale de Cambrai³, et ce sont encore les tombiers de Tournai qui exécutent régulièrement les tombeaux des chanoines de cette ville; notons, entre autres, celui de Guillaume Loghenaere († 1403), commandé à Martin Courvis et à Jean de Hauranicourt; les dalles du chanoine Toussaint le Mercier et de l'archidiacre Paul Bège (†1457), fournies par Alexandre du Moret; enfin, les tombeaux du chanoine Jean de la Chapelle († 1494) et de Gilles de Nettelet, œuvres de Jean Bedet *.

En 1350, les échevins de Lille confient à Jean d'Escamaing le couronnement de la porte Saint-Sauveur et la fontaine des Poissonniers ⁵.

Au milieu du xve siècle, un contemporain de van der Weyden, Jean Thomas, artiste renommé, se voit employé, avec Jean Daret, également de Tournai, aux entremetz du vœu du Faisan de Lille. Cet artiste fournit de divers côtés des œuvres de sculpture de valeur et se distingue particulièrement par la belle exécution de nombreux retables en bois sculpté, notamment, en 1454, celui de l'église de Sainghin-en-Weppes, situé entre Lille et Béthune, et, en 1466, le nouveau retable de l'église d'Anvaing. La table d'autel sculptée de

- 1. Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai, p. 7.
- 2. Msr Dehaisnes, L'Art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois, p. 124; Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai, p. 7.
- 3. Msr Dehaisnes, L'Art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois, p. 124; J. Houdoz, Histoire archéologique de la ville de Cambrai; Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai, p. 7.
- 4. J. Houdoy, Histoire archéologique de la ville de Cambrai; et mon mémoire sur Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai.
 - 5. Mgr Dehaisnes, L'Art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois, p. 124.

Menin est fournie vers la même époque par le même artiste, ou sort tout au moins d'un des ateliers tournaisiens. Daret, dont le travail était si haut coté à Lille, exécute le retable de Frélinghien, près d'Armentières; son fils Martin fut également un sculpteur de mérite.

Ces quelques indices épars, fournis sur l'œuvre considérable des artistes tournaisiens, suffisent pour donner une idée de leur haute importance.

Le style primitif des sculpteurs tournaisiens, inspiré par l'influence des brillants artistes français de l'époque gothique, se transforma au xive siècle en un style plus réaliste, mieux approprié au génie flamand.

Cette transformation de la sculpture dans le Tournaisis se fit surtout sentir dans l'exécution des petits monuments funéraires, plus connus sous le nom de « bas reliefs votifs », que l'on peut voir encore par douzaines, plus ou moins bien conservés, sur les murailles des églises de Tournai. Le thème presque invariable de ces bas-reliefs est : au centre, la Vierge tenant l'Enfant Jésus, quelquefois la sainte Trinité ou le Jugement dernier, exceptionnellement un autre sujet de dévotion particulière ; des deux côtés d'un de ces groupes de sainteté sont agenouillés le donateur suivi de ses fils, et son épouse accompagnée de ses filles.

Depuis plus de quarante ans, Waagen, Heris, Rousseau, M^{gr} Dehaisnes et, plus récemment, M. L. Cloquet et d'autres¹, ont signalé la haute valeur de ces bas-reliefs, qui montrent une évolution si caractéristique de l'art flamand. Quoique souvent exécutés par des artistes de second ordre, on y remarque toujours un style réaliste, une observation des sentiments humains que nous retrouvons plus tard dans la peinture flamande de l'école de van der Weyden.

Deux bas-reliefs votifs, mis au jour dernièrement dans l'ancien cimetière des Frères Mineurs à Tournai, peuvent être considérés comme des spécimens typiques des commencements de ce genre². Ils sont d'autant plus intéressants qu'ils reproduisent, en un sujet familier et réaliste, le thème des pleureurs et des porteurs que l'on retrouve dans les somptueux tombeaux bourguignons, dus, en partie, au ciseau habile des sculpteurs tournaisiens³.

^{4.} MM. de la Grange et Cloquet, Études sur l'art à Tournai, 1889, — et mon mémoire sur Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai, 1901.

^{2.} L. Cloquet, Quelques nouveaux documents sur l'art à Tournai, p. 15.

^{3.} A. Philippi, Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts in Deutschland und die Niederlanden, p. 9; — Msr Dehaisnes, L'Art dans les Flandres, le Hainaut et

Comme les deux sujets sont analogues, il suffira d'en décrire un seul :

Sur une civière, recouverte de paille finement tressée, est étendu mort, dans un réalisme saisissant, un frère mineur. Deux moines, qui l'ont veillé, se sont endormis abattus par la fatigue. Ils sont surpris dans leur sommeil par quatre frères qui viennent pour l'inhumation. L'un, soulevant doucement la tête, prononce ces mots inscrits sur une banderole : Requiescat in pace! Pater noster libera a malo, amen; le second, tenant d'une main le goupillon et de l'autre une croix d'un très joli travail, répète Requiescat! Un troisième montre la même invocation, gravée sur les pages ouvertes d'un livre qu'il tient à la main, tandis que le quatrième, se baissant pour saisir le bras de la civière, contemple avec un sentiment de compassion son frère défunt. La banderole qui traduit sa pensée porte ces paroles de l'absoute : In paradisum deducant te angeli. Au-dessus de cette scène émouvante et si réaliste, on aperçoit dans le ciel, sur des nuages, escortée de deux anges délicieux qui l'encensent, la gracieuse figure de la Vierge recevant la prière du mort : Nunc mater exora natum ut meum extollat peccatum. Un beau diaprage décore le fond de ce bas-relief, qui garde les traces de sa décoration polychrome. Le monument est consacré au frère Jean Fiesne et date de 1400, année de la naissance de van der Weyden. Comme dans l'œuvre picturale de ce grand artiste, les proportions du corps semblent un peu sacrifiées. On voit que l'expression des sentiments dans les physionomies et dans les attitudes fut la préoccupation principale de l'artiste, qui se montre ainsi comme un précurseur.

Nous n'avons malheureusement que très peu de renseignements certains sur nos premiers peintres flamands. Les plus anciens documents connus concernant la jeunesse de Roger van der Weyden ont été retrouvés dans les archives de la ville de Tournai.

Le premier est ainsi conçu:

- « Rogelet de la Pasture, natif de Tournay, commencha son appressure le cinquième jour de mars l'an mil cocc vingt six et l'Artois, p. 124, et mon mémoire sur Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai.
- 1. C'est M. Alph. Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles, qui établit le premier l'identité de Roger dit de Bruges avec van der Weyden (Messager des sciences historiques, 1841, p. 218). M. Dumortier, vers la même époque, mettait au jour les premiers documents authentiques concernant ce peintre et revendiquait, avec M. Genard, pour Tournai la gloire d'avoir donné le jour à Roger de la Pasture.



LES SEPT SACREMENTS, TRIPTYQUE PAR ROGER VAN DER WEYDEN

(Musée d'Anvers.)

son maistre Robert Campin peintre, lequel Rogelet a parfait son appressure duement avec son dict maistre. »

Le second nous apprend que:

« Maistre Rogier de la Pasture, natif de Tournai, fut reçu à la francise du mestier des paintres le premier jour d'aoust l'an dessus dict (1432). »

C'est après cette date qu'il alla s'établir à Bruxelles, mais aucune mention n'en est faite avant le 21 avril 1435. On sait encore qu'il naquit en 1399 ou en 1400 et que son père se nommait Henri. Quand, en 4426, il fut reçu comme apprenti chez Robert Campin, il avait donc vingt-sept ans. Il était marié depuis un an avec Élisabeth Goffaert. Son apprentissage dura cinq ans et cinq mois et il eut, entre autres, pour compagnon Jacques Daret, qui succéda plus tard à Jan van Eyck dans ses fonctions de peintre et de valet de chambre du duc de Bourgogne. D'après des découvertes récentes, cet artiste ne serait autre que l'énigmatique et grand peintre flamand connu sous le nom de Maître de Flémalle¹. Parmi les nombreux tableaux de factures différentes attribués à van der Weyden, bien peu peuvent être considérés comme étant d'une authenticité certaine. M. James Weale, dans son travail récent, L'Art primitif aux Pays-Bas, ne retient que les suivants : « un triptyque provenant de la chartreuse de Miraflores et le tableau d'autel de Middelbourg, peint pour Bladelein, tous deux à Berlin; une Madone avec les saints Pierre et Jean, Côme et Damien, peinte pour Cosme de Médicis, actuellement à Francfort; la Descente de croix anciennement dans la chapelle de Notre-Dame-hors-les-Murs, à Louvain, maintenant à Madrid, et enfin la figure grandeur nature du Christ sur la croix avec la Vierge et saint Jean peinte pour l'abbaye de Scheut, près Bruxelles, et qui se trouve à l'Escurial. » A ces tableaux d'une authenticité certaine, il convient d'ajouter cependant le superbe triptyque d'Anvers, Les sept Sacrements, où l'on remarque les armoiries du chapitre de Tournai, ainsi que celles de l'évêque Jean Chavrot, conseiller de Philippe le Bon, qui commanda cette œuvre à notre artiste 2.

Ce tableau offre pour nous le plus grand intérêt, parce que

^{1.} V. mon étude : Le Maître de Flémalle identifié (Chronique des Arts du 21 septembre 1901).

^{2.} Passavant, Waagen, Michiels, Rooses, Wauters, Baes, Cloquet et plus récemment A. Philippi, dans son excellent ouvrage Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts in Deutschland und die Niederlanden, p. 42, s'accordent tous pour attribuer cette œuvre à Roger van der Weyden.

nous y rencontrons déjà la donnée primitive des retables sculptés flamands de la deuxième moitié du xvº siècle, où nous voyons, comme dans le triptyque d'Anvers, la Passion et les autres épisodes de la vie du Christ ou de la Vierge encadrés de motifs architecturaux rappelant l'intérieur d'une église gothique (comme nous le montreront aussi les reproductions du retable de Claude de Villa).

L'incertitude règne sur le reste de la vie et de l'œuvre de Roger; de ses vingt-sept premières années avant sa réception comme apprenti chez son maître Campin on ne sait absolument rien, et libre cours est laissé aux conjectures.

Il est hors de doute cependant que, vu ses aptitudes exceptionnelles, sa vocation d'artiste dut se dessiner de bonne heure et qu'il ne put manquer de s'intéresser à ce grand mouvement d'art sculptural dont sa ville natale était alors un des principaux centres. Mania-t-il lui-même le ciseau et l'ébauchoir de l'imagier avant d'entrer si tardivement en apprentissage dans l'atelier de Robert Campin? Cette supposition paraît très admissible, car elle nous expliquerait ses progrès rapides dans la peinture et l'influence singulière qu'il exerça sur les diverses écoles de sculpture de son pays.

Nous avons d'ailleurs la preuve certaine que son maître, Robert Campin, fut à la fois peintre et sculpteur, et il n'aurait donc fait que suivre son exemple en étant l'un et l'autre¹.

Son maître, dont aucune œuvre ne nous est restée, ne put avoir eu une influence considérable sur un artiste tel que Roger, car tous les yeux se portaient alors sur Jan van Eyck, dont les œuvres magistrales révolutionnaient l'art pictural et servaient à cette époque de modèle aux artistes de tous les pays. Lui-même sut s'assimiler la richesse de la couleur du peintre de Philippe le Bon, et si son sentiment d'art fut différent, c'est parce qu'il sut le premier introduire dans sa peinture l'interprétation des passions humaines, les scènes

1. Archives de Tournai. Comptes de 1426 : « Item pour le salaire et le painc du dict maistre Robert, d'avoir le dict fiertre taillié, faite, livrée, dorée, poindre et estoffer les parquiaux des dicts confanions. »

Id. Comptes de 1425: « A maistre Robert Campin, paintre, pour avoir fait et doré le tavelet et ymaiges sur lequel on fait serment par devant le doyens. 51. s. »

Id. Comptes de 1439: « A maistre Robert Campin, pour le fachon, taille et dorure de la fierte de la ville faicte et portée en la procession en cest an. 1111. c. et xxx.

touchantes, pleines de vie et de sentiment, qu'il sut emprunter aux imagiers de sa ville natale.

Dans une étude récente 1. j'ai montré les différences de race qui existaient entre les deux grands artistes qui personnifièrent le mieux les deux « grands courants d'art » qui, dès l'aube du xvº siècle, contribuèrent à fonder la gloire artistique du pays flamand.



L'ANGE DE L'ANNONCIATION (Église Sainte-Marie-Madeleine, à Tournai.)

D'un côté, van Eyck, d'origine thioise, né à Maescyck, sur la frontière du pays rhénan, influencé par les artistes de Cologne, fort en avance sur ceux des Pays-Bas et empruntant à leur art, malgré sa couleur et son réalisme tout flamand, le caractère un peu figé et hiératique de leurs personnages 2; — de l'autre, Roger de la Pasture, né dans la partie wallonne de la Belgique, parlant le français depuis son enfance et montrant dans son art émouvant le souvenir et les traditions françaises de l'époque gothique qui, jusqu'au xiiie siècle, étendit son influence sur toute l'Europe civilisée3.

- 1. Petite Revue illustrée de l'art et de l'archéologie en Flandre, n° du 28 février 1900.
- 2. On sait que les peintres de Cologne produisirent, depuis le xive siècle, des œuvres remarquables pour leur époque. Les chroniques du Limbourg vantent,

dès 1380, un peintre de cette ville, maître Wilhem, « le meilleur des terres allemandes » (« den besten in allen Deuschen Landen, der malet einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebt »). Les archives de la ville de Cologne _citent aussi, entre 1358 et 1380, un peintre de talent, Wilhelmus de Herle, près d'Aix-la-Chapelle. Ces peintures, présentant une réelle recherche du beau et une technique très raffinée pour l'époque, ne purent être ignorées des frères van Eyck lors de leur séjour à Liège.

J'ai pu voir depuis que M. James Weale, dans ses dernières études sur *L'Art* primitif dans les Pays-Bas, considère également l'influence des artistes de Cologne sur les frères van Eyck comme probable.

3. Chose curieuse, malgré l'habileté incontestable de ses artistes et de ses

Cette origine presque française, qu'il avait en commun avec les « ymaigiers » de sa ville natale, explique son artsentimental, ainsi que sa compréhension plus raffinée des types féminins dont la distinction naïve, les visages et les extrémités — les mains surtout — plus fines, semblent étudiées d'après des modèle d'un type plutôt latin.

Deux statues colossales de l'église Sainte-Marie-Madeleine, à Tournai, présentent, dans un genre sculptural grandiose, les caractères de l'art primitif de Roger van der Weyden. Ce sont celles de l'ange Gabriel et de la Vierge Marie, formant dans leur ensemble la représentation de l'Annonciation. Elles sont en pierre blanche polychromée et forment un monolithe avec les supports richement ornés et armoriés sur lesquels elles semblent placées. Toutes deux sont conçues dans le style du commencement du xve siècle 1 et ont été, par conséquent, exécutées à l'époque de la jeunesse de Roger: L'ange, incliné dans une attitude respectueuse en face de la Vierge, est vêtu de l'aube blanche, rehaussée des anciens parements liturgiques, les archanges étant considérés comme les ministres du Seigneur et vêtus comme tels. L'appareil, au bas de la robe, est orné de « quatre-feuilles » d'or sur fond rouge. Au-dessus de l'aube est passée l'étole, qui est d'or, avec croix rouges. L'ange portait autrefois une tige dorée, terminée par un fleuron. La Vierge, debout devant son siège, qui est d'une forme rustique, s'est levée avec respect



LA VIERGE
DE L'ANNONCIATION
(Église Sainte-Marie-Madeleine,
à Tournai.)

à l'apparition du divin messager. Elle tient à la main un livre, montrant ainsi qu'elle a été surprise dans une lecture pieuse. Sa robe est blanche et un manteau bleu couvre ses épaules. La figure touchante de la Vierge révèle les sentiments complexes qui l'animent?

artisans, ce n'est qu'au xvnıº siècle que la France reprit dans l'art cette suprématie qu'elle a su conserver jusqu'ici.

- 1. L. Cloquet, Notice sur l'église de Sainte-Marie-Magdeleine, à Tournai. Tournai, 1882.
- 2. La polychromie de cette statue a été refaite récemment et a dénaturé un peu son aspect primitif plus expressif.

Les draperies des deux statues prouvent une grande habileté chez l'artiste et l'on y rencontre les mêmes plis et les mêmes cassures aux manches que l'on trouve dans les œuvres peintes de van der Weyden¹.

La main de Roger semble se reconnaître également dans le monument votif du chanoine de Quinghien (musée de Tournai), exécuté en 1429, alors que notre artiste habitait encore sa ville natale.

Ses peintures les plus authentiques seules prouveraient, d'ail-



BAS-RELIEF VOTIF DU CHANGINE DE QUINGHIEN (1429)
(Musée de Tournai.)

leurs, que son éducation première fut bien celle d'un sculpteur. Parmi celles-ci, la plus ancienne connue est incontestablement le petit retable de Berlin cité plus haut.

Les auteurs les plus autorisés lui attribuent une date antérieure à 1438, et son existence à Miraflores est prouvée par des documents authentiques depuis 1445.

4. Quoique M. L. Cloquet n'en ait pas parlé dans son excellent ouvrage L'Art à Tournai, j'ai pu, dans une conversation particulière, lui demander son avis sur les deux statues de l'Annonciation de l'église de Sainte-Marie-Madeleine, à Tournai. Il y reconnaît, sinon la main, tout au moins l'influence de van der Weyden et une analogie d'expression et de cassures de plis incontestables.

D'après M. E. Baes , van der Weyden aurait exécuté cette œuvre remarquable pour le pape Martin V, en 1431, année de la mort de ce pontife, ce qui nous reporterait à une époque où Roger



LE CARIST RESSUSCITÉ APPARAISSANT A LA VIERGE, PAR ROGER VAN DER WEYDEN
(VOLET DU RETABLE DE MIRAFLORES)

(Musée de Berlin.)

habitait encore Tournai. On sait, en outre, que ce retable fut donné au roi de Castille Jean II, qui lui-même l'offrit à la chartreuse de Miraflores, près de Burgos, en 1445. Il représente, au centre : Le Christ pleuré par sa mère; le volet de droite : L'Adoration de l'Enfant Jésus, celui de gauche : L'Apparition du Christ ressuscité à sa

1. Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, 1886, p. 26.

mère. C'est cette dernière composition qui est reproduite ici. On est frappé de l'expression ineffable de la Vierge, dont la tristesse se dissipe doucement à la vue inespérée de son divin Fils.

Elle nous montre, exécutée par un maître, une de ces expressions si recherchées par les sculpteurs tournaisiens de cette époque. Outre l'aspect plus ou moins sculptural du groupe principal, on remarquera que chacun des sujets du triptyque est encadré dans un portique orné de divers motifs de sculpture, où l'on reconnaît, à première vue, des types architecturaux et statuaires en usage à Tournai. A droite et à gauche est disposée dans une gorge moulurée, sur une colonne gothique terminée par un chapiteau fleuronné, une statue de saint aux draperies caractéristiques. Au-dessus d'elle se trouve un dais de même style, terminé par un pinacle fleuronné. La décoration du plein cintre est formée par une succession (trois de chaque côté) de petits groupes sculptés, posés sur des supports et surmontés de dais de la même forme que les supports.

Or, tous ces divers modèles ou fragments architecturaux se retrouvent sans exception à Tournai, comme l'on peut s'en convaincre par l'inspection des reproductions données dans mon mémoire déjà cité, ainsi que par les illustrations de l'ouvrage de M. L. Cloquet, L'Art à Tournai, où nous voyons des gravures nombreuses représentant divers bas-reliefs votifs de la cathédrale et des églises Saint-Jacques, Saint-Nicolas et Sainte-Marie-Madeleine de Tournai.

La Descente de croix que Roger peignit peu après (en 1440) pour la confrérie du Grand-Serment, à Louvain, et qui se trouve actuellement à l'Escurial, présente, plus encore que l'œuvre précédente, un aspect sculptural révélant d'une façon frappante son éducation première d'imagier.

On remarquera que le fond de la composition, comme dans la plupart des bas-reliefs, est réduit au minimum (ici il est simplement doré). Toutes les figures, suivant l'usage en sculpture, se font pendant et s'équilibrent, en une symétrie presque choquante. Elles semblent épouser la forme générale du retable, dans lequel elles paraissent comprimées. A droite la Madeleine, et à gauche saint Jean, en se courbant vers le centre, forment de chaque côté la partie la plus basse du groupe. Puis viennent les deux figures debout, à la même hauteur, d'une sainte femme et de Jean d'Arimathie, presque pareilles. Les lignes générales du Christ mort se retrouvent plus

bas dans celles de la Vierge évanouie ¹, et l'on remarque une analogie étrange dans les poses des deux corps ainsi que dans celles des bras. Les traits un peu durs semblent taillés dans le marbre, ainsi que les draperies aux plis anguleux, et l'ensemble, comme on peut en juger, donne bien l'aspect d'un retable sculpté, d'une polychromie admirable.

Cet aspect sculptural a frappé même les auteurs, comme M. W. Bode, qui pensent que van der Weyden débuta comme miniaturiste, car, dans un article publié ici-même, il a remarqué que « ses figures semblent des statues coloriées ² ».

Cette œuvre dut faire la plus grande impression sur les artistes de son temps, car on en trouve de nombreuses copies faites par les peintres de son école, notamment deux à Madrid et une à Berlin, datée de 1488. Lui-même en a fait une réplique restée à Louvain et nous en trouverons de nombreuses réminiscences dans les retables sculptés brabançons ³.

Le petit tableau représentant La Madone avec les saints , au musée de Francfort-sur-le-Mein, quoique appartenant à la seconde période de sa carrière artistique, rappelle encore des réminiscences certaines de l'«ymaigier». Ici, comme dans les deux œuvres citées plus haut, la composition resserrée et symétrique est disposée comme un bas-relief, sur un fond sans perspective, où l'on voit deux anges soulevant une draperie. Ce motif est également un de ceux que l'on rencontre fréquemment dans les bas-reliefs votifs tournaisiens, et se retrouve notamment dans le monument funéraire du chanoine de Quinghien (1429) cité plus haut.

Comme dans les peintures du retable de Miraflores, le sujet est

1. On retrouve cet épisode dramatique, emprunté à l'art de van der Weyden. dans nombre de peintures et sculptures depuis cette époque, jusqu'à la fin du moyen âge et le commencement de la Renaissance.

2. La Renaissance au musée de Berlin, par Wilhelm Bode (Gazette des Beaux-Arts, 2° pér., t. XXXV, p. 424).

3. M. A. Philippi, dans son ouvrage Die Kunst in den XV. und XVI. Jahrhundert in Deutschland und die Niederlanden, p. 40, a remarqué également l'aspect sculptural de ce retable: « Die Hauptpersonen könnten wir uns wohl als plastische Figuren denken. »

4. Ce tableau figure, comme nous l'avons dit plus haut, parmi les plus authentiques cités par James Weale: L'Art primitif dans les Pays-Bas.

5. Voir Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, par le baron de Béthune (1868-1869), p. 237, — et mon mémoire sur Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai, p. 47.

entouré d'un portail en pierre, à gorge moulurée, mais d'un style plus sobre. En bas, sur le seuil sculpté, se détachent trois écus où l'on reconnaît le lys rouge de Florence et probablement les armes des Médicis, dont les portraits, d'une « individualisation » frappante, sont placés à droite de la Madone. A sa gauche se trouvent les saints patrons Pierre et Jean. Ce tableau, qui trahit une certaine influence italienne, plaiderait en faveur de l'hypothèse d'un voyage de van der Weyden en Italie lors du jubilé en 1450.

Nous avons vu, par l'analyse sommaire de quelques-uns de ses tableaux les plus authentiques, des preuves nombreuses du faire sculptural de l'ancien « ymaigier » de Tournai dans ses peintures les plus indiscutables et cela à des époques si différentes.

Lorsque Roger vint s'établir à Bruxelles vers 1435, — on sait qu'il fut nommé « pourtraiteur » de cette ville en 1436, — son contact avec les sculpteurs brabançons eut bientôt des conséquences visibles. On en a des preuves certaines, car son séjour parmi eux coïncide avec un changement sensible dans l'exécution de leurs retables, qui, à partir du milieu du xv° siècle, offrent des similitudes nombreuses avec l'art de van der Weyden. C'est d'ailleurs à cette époque, que les auteurs les plus autorisés signalent une transformation même dans la forme des dais ou tabernacles qui surmontaient les sujets sculptés ¹, ainsi que les encadrements des retables exécutés par les screenmackers de cette époque ².

Ces motifs architecturaux, sous l'influence de l'ancien « ymaigier » tournaisien, deviennent plus riches. On voit apparaître des dais, de forme quadrangulaire ou semi-hexagonale, décorés de nombreux crochets et de fleurons, rappelant, en plus orné, les dais et les pinacles du petit retable peint du couvent de Miraflores.

Cette influence de van der Weyden s'explique d'autant mieux que, dans nos contrées et à cette époque, l'imagier travaillait de concert avec l'enlumineur, quand il n'était pas l'un et l'autre. L'architecture elle-même n'était pas étrangère à nos artistes; l'importance accordée aux motifs architecturaux dans les retables peints et sculptés de la seconde moitié du xv° siècle le prouve suffisamment.

Nous savons d'ailleurs, de source certaine, que Roger collabora souvent à l'exécution de statues ou de retables polychromés. Étant donné son talent et son expérience en la double matière, on

^{1.} Étude sur la sculpture brabançonne au moyen âge, par J. Destrée (Annuaire de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1895, p. 405).

^{2.} Ibid., p. 401.

doit admettre que ses conseils et ses exemples furent suivis et contribuèrent pour une large part aux changements que nous observons alors dans la sculpture brabançonne.

Dès 1439, nous le voyons chargé, avec le sculpteur Jan van Evere, de l'érection et de la décoration du monument votif de l'église des Récollets à Bruxelles. On y admirait l'image de Notre-Dame accompagnée des figures de Marie d'Évreux, épouse de Jean II, duc de Brabant et de Limbourg, ainsi que de celle de Marie de Brabant, sa fille, femme de Renaud III, duc de Gueldre. Dans les comptes de 1439, il est dit que Jan van Evere reçut, pour la « taille » que sculpture de ce monument, 38 ridders et 4 gros de Flandre la pièce, tandis que van der Weyden, « paintre », obtint comme salaire 40 ridders, somme supérieure à celle donnée à l'imagier¹, ce qui nous permet de supposer qu'il ne borna pas son rôle à enluminer simplement cette sculpture mais dirigea les travaux et probablement fit le projet de l'ensemble de cette composition.

D'après M. Jeannez, le vaste retable sculpté, à volets peints, de l'ancienne abbaye des bénédictins d'Ambierle, serait une œuvre incontestable de Roger van der Weyden. Il fonde son affirmation sur un rapprochement incontestable qui existe entre le retable d'Ambierle et le polyptyque de Beaune. « Dans ces deux ouvrages, dit-il, on retrouve des dispositions, des types, un style général et des procédés identiques. Mais, comme l'ont proclamé déjà des hommes de métier et des critiques compétents, rien ne peut donner l'idée de l'harmonie, de la richesse véritablement éblouissante et de la transparence de coloris des peintures d'Ambierle, qui, à ce seul point de vue, peuvent passer pour des chefs-d'œuvre 2 ».

Ces peintures remarquables portent effectivement tous les caractères des œuvres de Roger van der Weyden. L'art du même maître, dans la partie sculptée, n'est pas moins visible. Nous connaissons d'ailleurs l'origine de ce retable. C'est en 1476 que Michel de Chaugy en disposa par testament en faveur de l'abbaye des bénédictins d'Ambierle. Voici la clause de son testament qui nous intéresse:

« Item, je lègue en l'église d'Ambierle, où sont enterrés mes prédécesseurs, une table d'autel pour mettre sur le grand autel

^{1.} V. mon mémoire sur Roger van der Weyden et les ymaigiers de Tournai, p. 11.

^{2.} E. Jeannez, Le Retable de la Passion de l'église d'Ambierle en Roumais (Gazette archéologique, 1886); — J. Destrée, Étude sur la sculpture brabançonne 1899, p. 292-293.

d'icelle église du dict Ambierle, la quelle table est à Beaune, en l'hostel de Laurens Jaquelin, et veux qu'elle soit menée au dict lieu d'Ambierle à mes dépens.»

Ce gentilhomme, qui appartenait à l'ancienne noblesse forézienne, entra, en 1442, à la cour de Bourgogne, où son père avait déjà occupé des charges importantes. Il assista, dit M. Jeannez, à la journée de Lokeren, devint conseiller, chambellan, premier maître d'hôtel et varlet du duc¹.

La provenance du retable est bien bruxelloise, car on sait que Michel de Chaugy séjourna dans la capitale du Brabant où, fait plus intéressant, il fut, comme nous le verrons bientôt, en rapport prouvé avec van der Weyden. C'est en cette ville qu'il aura commandé ce retable d'un si haut intérêt pour l'histoire de l'art flamand.

Le retable, fermé, est orné de grisailles imitant des sculptures et rappelant ainsi le polyptyque de Beaune, où nous trouvons cette même disposition. On sait que déjà van Eyck, dans son Agneau mystique, avait représenté sur les revers des volets deux statues en grisaille, représentant saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste.

Le mérite du retable se concentre surtout dans l'intérieur des volets peints, où nous voyons Michel de Chaugy, agenouillé, en costume de guerre, rasé, tondu, le regard ferme, la bouche énergique. Derrière lui se trouve l'archange son patron; la physionomie de Jean de Chaugy, très vivante aussi, ne laisse pas que d'être très sympathique; Guillaumette de Montagu, remarquable par son air de mélancolie, est accompagnée de saint Guillaume, et Laurette de Jaucourt, qui porte les traces du mal qui devait l'emporter, est suivie de saint Laurent. Cette disposition des donateurs, accompagnés de leurs saints patrons, est encore un souvenir des monuments votifs tournaisiens et se retrouve également dans la Madone des Médicis, à Francfort.

Le travail de l'imagier, sans être à la hauteur de la peinture, a droit à toute notre attention : au centre, Le Crucifiement, puis des volets sculptés représentant La Flagellation, Le Couronnement d'épines et La-Trahison de Judas. De l'autre côté, La Descente de croix, La Mise au tombeau et La Résurrection.

Ces divers groupes, d'une taille plutôt rude, sont empreints d'un réalisme puissant. Ils rappellent par la recherche des expressions les ouvrages pleins de vie et de sentiment que les imagiers de

1. Sa qualité de valet de chambre de Philippe le Bon en fait un collègue de Roger, qui fut uni avec lui par des relations étroites.

Tournai, les premiers, surent introduire dans leurs monuments votifs.

Comme le dit fort bien M. Destrée, « rien de plus pathétique que Marie-Madeleine se précipitant les bras levés vers la croix où meurt son divin Maître. Tous les sujets de ces compositions restreintes, presque sommaires, sont dramatiques et d'une expression saisissante.... Elles intéressent grandement par les sentiments qu'ils reflètent. La piété et la commisération, la haine et la colère brutale, la douleur et la résignation, se peignent sur les physionomies des personnages mis en scène par l'artiste 1. »

La composition médiane représentant Le Calvaire contient également nombre de personnages où nous retrouvons cette étude des sentiments humains qui distingue surtout les œuvres de notre grand artiste tournaisien.

Au premier plan, la « pamoison » si touchante de la Vierge rappelle le groupe principal du triptyque d'Anvers cité plus haut, avec cette différence qu'ici deux saintes femmes aident saint Jean à soutenir la mère du Christ affaissée entre leurs bras. Marie-Madeleine, en proie à une indicible émotion, constitue également une des figures les plus émouvantes de cette belle composition, qui, malheureusement, a subi des mutilations nombreuses.

La partie architectonique du retable, qui est en bois de chêne, correspond bien aux spécimens les plus remarquables de la sculpture tournaisienne et brabançonne contemporains de notre artiste. On a la preuve que van der Weyden travailla, en outre, pour le même Michel de Chaugy, à deux statues en pierre polychromées, représentant saint Philippe et sainte Élisabeth (1461).

Voici un extrait d'un compte qui ne laisse aucun doute à cet égard :

« A Pierre Coustain, peintre et varlet de chambre de M. D. S., la somme de vinx livres de xi gros monnaie de Flandre la livre. Assavoir: qui lui a été tauxé et ordonné par maistre Rogier, aussi paintre, en présence de Messire Michault de Chaugy.... pour avoir points deux ymaiges de pierre représentant saint Philippe et sainte Élisabeth (1461) ². »

i. Étude sur la sculpture brabançonne au moyen âge, par J. Destrée. (Annuaire de la Société archéologique de Bruxelles, 1899, p. 295.)

Il correspond notamment au type du retable du comte de Nahuys et a celui de Saint-Léonard, à Leau (Belgique), dont nous aurons à nous occuper bientôt.

³ De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, t. I, p. 482.

Les sculpteurs qui exécutèrent les statues furent maîtres Claix et Guillaume Fors, de Bruxelles.

D'après ce texte, on voit que van der Weyden n'était pas considéré comme un simple enlumineur des sculptures en question, mais qu'il a « tauxé » et ordonné à Pierre Coustain, ainsi qu'aux deux sculpteurs cités plus haut.

La polychromie des statues n'était pas, d'ailleurs, à cette époque, considérée comme un art inférieur. On sait — et M. Fiérens-Gevaert le rappelait récemment dans une importante étude : De van Eyck à van Dyck, — que van Eyck peignit et dora six figures de pierre ornant la façade de l'hôtel de ville de Bruges, qui, malheureusement, disparurent au xvi° siècle, détruites par les briseurs d'images ¹.

1. Revue des Deux-Mondes, 15 juin 1900. Voir aussi La Psychologie d'une ville, du même auteur, — et Leçons professées à l'École du Louvre par L. Courajod, publiées sous la direction de MM. Lemonnier et André Michel, t. II.

L. MAETERLINCK

(La suite prochainement.)





ARTISTES CONTEMPORAINS

MAX LIEBERMANN

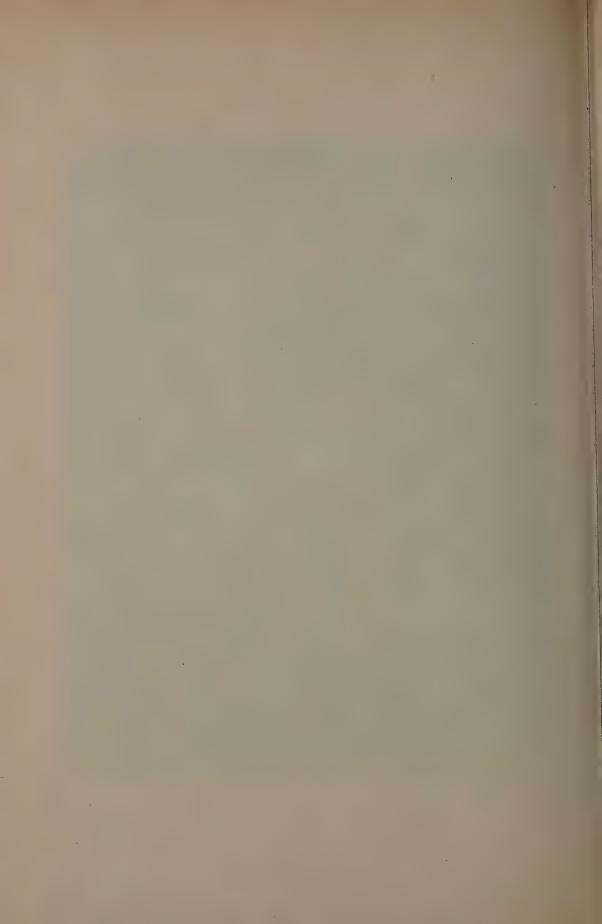


M. Max Liebermann est né à Berlin en 1847. Il exposa son premier grand tableau en 1873. C'était ce Plumage des oies où, dans une salle un peu sombre, des femmes du peuple, avec cette expression à la fois lasse et grave des traits qu'elles prennent en vaquant à un rite usuel, arrachaient le duvet à des oies vivantes. Un grand diable de paysan, la démarche oblique, le collier de barbe ébouriffé, la casquette de travers et immuable au-dessus d'une face joviale et bestiale, ravi-

taille les travailleuses de vivantes et résistantes victimes. L'œuvre était conçue avec le parti pris de faire vrai, et aussi sous les influences techniques un peu discordantes de Courbet et de Munkacsy. La critique berlinoise n'y voulut voir que du noir, et on surnomma le débutant l'apôtre de l'obscurité. Menzel, la plus grosse et la plus respectable autorité qu'il y eût alors à Berlin en matière de peinture, regarda l'œuvre et voulut en connaître l'auteur; il le félicita de son tableau, mais ajouta qu'il fallait, pour exposer de pareilles toiles, avoir atteint la cinquantaine. Or, Menzel ne voulait pas louer chez le débutant sa précocité, mais lui dire-qu'il fallait avoir cinquante ans et une carrière bien remplie, pour bouleverser ainsi l'esthétique du sujet et de l'anecdote peinte telle que la concevaient et devaient progressivement la concevoir les critiques et les amateurs compatriotes et contemporains de M. Liebermann.

M. Liebermann — et c'est un des points qui nous intéressent le plus en lui - n'est pas un Allemand foncièrement germanique. Il est, dans sa peinture et parallèlement à sa peinture, un peu un cosmopolite. Écrivain trop rare et très distingué, il a donné deux opuscules, deux articles, sur des peintres, et les deux sujets qu'il a choisis, c'est Degas, et c'est Israëls. Un seul de ses tableaux, qu'il exposa à Munich en 1878, un Jésus parmi les docteurs, témoigne d'une expérience pour renouer son art propre à la tradition essentiellement allemande, et l'on peut dire que ce tableau, qui fut un de ses succès, ne compte pas parmi ses belles œuvres. Mais très éloigné de l'art allemand qui florissait lors de ses débuts, et qui se manifestait surtout par les anecdotes sentimentales, presque les grandes vignettes d'illustration de l'école de Düsseldorf, ou par de lourdes fresques de mythologie germanique, ou par des paysages soit alpestres et lunaires, soit traduisant, si l'on peut ainsi exagérer, les mélancolies de la campagne de Rome, sans préjudice des tableaux militaires et dynastiques, M. Liebermann, parmi les artistes allemands, avait choisi Menzel pour lui porter un déférent respect. C'est Menzel qu'il considère comme l'étiage sérieux et élevé de l'art allemand. C'est à lui qu'il pense, et c'est son œuvre qu'il prend pour point de départ dans ses tentatives de renouvellement de l'art allemand, Pour lui, Menzel, c'est le passé glorieux auquel il faut ajouter. Il expliquera que Menzel a dû sa gloire au sérieux de son travail, à une admirable habileté, et aussi qu'en illustrant la vie de Frédéric II il s'est placé sur un terrain plus délimité que le moderne, et où il pouvait plus facilement convaincre le public et lui prouver son talent. C'est avec un chagrin véritable que M. Liebermann rapporte, dans son travail sur Degas, un propos de Menzel sur une exposition d'impres-





sionnistes: Menzel y demanda « si on avait vraiment donné de l'argent pour ces vétilles », lui « qui, dans sa jeunesse, s'était efforcé de résoudre les mêmes problèmes 1 ». Il y eut même, dans la vie de M. Liebermann, lors de sa période de recherches, un moment où l'influence de Menzel se fit sentir davantage que par une admiration suscitée chez le critique; il y a quelque parallélisme avec le faire du vieux maître dans un Bierconzert à Munich, dans un Jardin des Tuileries de M. Liebermann; mais déjà l'œuvre nouvelle est plus enveloppée de lumière, et, selon l'ingénieuse remarque de M. Rosenhagen², les personnages se regardent entre eux et vivent entre eux, tahdis que dans une toile de Menzel donnant quelque aspect du Thiergarten les personnages du tableau eussent regardé les spectateurs défilant devant eux et eussent ainsi gardé quelque apprêt théâtral.

* *

C'est depuis 1878 environ que M. Liebermann ést entré dans cette pleine possession d'une vision personnelle, d'un choix de sujets en rapport avec ses qualités propres de traduction, et cette adhésion de la main aux buts de l'esprit qui constituent la maîtrise. C'est de ce moment que M. Liebermann commence à être un des plus représentatifs des peintres de son pays, par son talent et par la direction vers laquelle il entraîne des admirateurs nombreux. Actuellement, on peut l'opposer dans l'art allemand (car c'est dans son ambiance et par rapport à l'art patrial qu'il prend toute son importance), à ceux qui, comme Bæcklin et ensuite M. Klinger ou M. Stuck, ont peint l'allégorie ou le symbole, et à ceux qui adaptent la résultante des maîtrises anciennes et des esthétiques du passé à peindre la vie contemporaine, et ici, pour l'Allemagne, M. Liebermann se trouve l'adversaire direct de M. Lenbach, « C'est un nonsens, dira-t-il, dans son étude sur Israëls³, que de peindre Bismarck avec le métier de Rembrandt ou de Velazquez. » C'est contre l'art convenu, contre l'art académique, que M. Liebermann lutte théoriquement et pratiquement, et c'est en haine de cet art qu'il est en Allemagne le champion de l'impressionnisme français et le chef de l'impressionnisme allemand.

M. Liebermann arriva à l'impressionnisme de par lui-même,

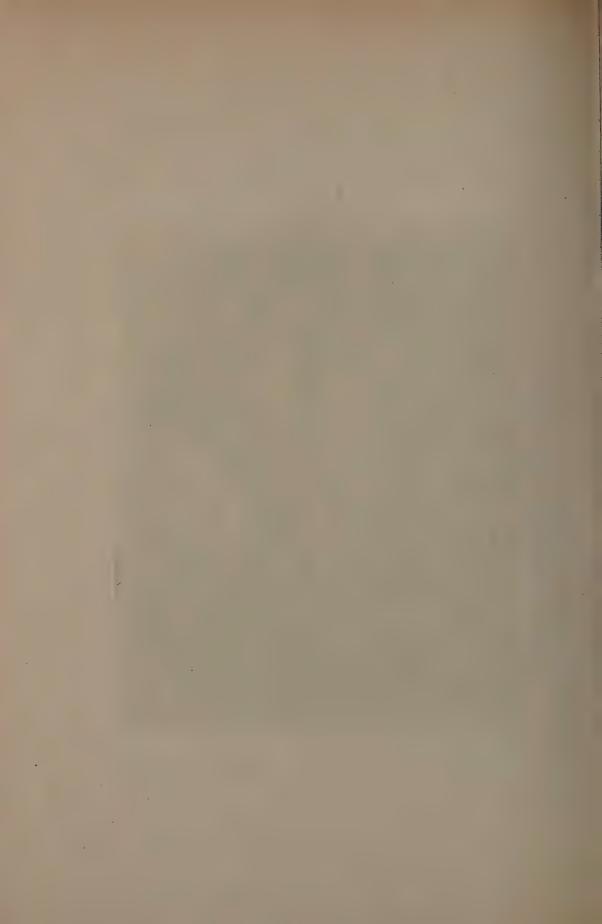
- 1. Max Liebermann, Degas. Berlin, Cassirer, 1899.
- 2. Hans Rosenhagen, Liebermann_Leipzig, Velhagen und Klasing, 1900.
- 3. Jozef Israëls, von Max Liebermann (Zeitschrift für bildende Kunst avril 1901).

puisque sa plus jeune volonté fut de peindre exactement ce qu'il voyait, et par l'étude des maîtres français, Manet d'abord. Il a résumé ainsi (étude sur Degas) sa vision de l'impressionnisme: « Le grand mérite des impressionnistes est d'avoir abordé les choses sans parti pris... L'école apprend: la lumière est froide, l'ombre est chaude. Les impressionnistes n'eurent cure de ces décrets et peignirent la lumière et l'ombre, rouge, violette ou verte, comme ils la voyaient ... Ce fait, qui est simple et naturel, comme l'œuf de Colomb, produisit une révolution dans l'art, et je dois reconnaître que moi-même, il y a vingt-cinq ans (l'étude est datée de 1899), quand je vis les premiers tableaux impressionnistes, je n'y compris rien. Il faut apprendre à voir, de même qu'on apprend à écouter la phrase beethovénienne (ce à quoi on n'arrive point sans le sens de la musique). Depuis la prime jeunesse, notre œil était dévié, et, au lieu de chercher la nature dans le tableau, on recherchait le tableau dans la nature ... »

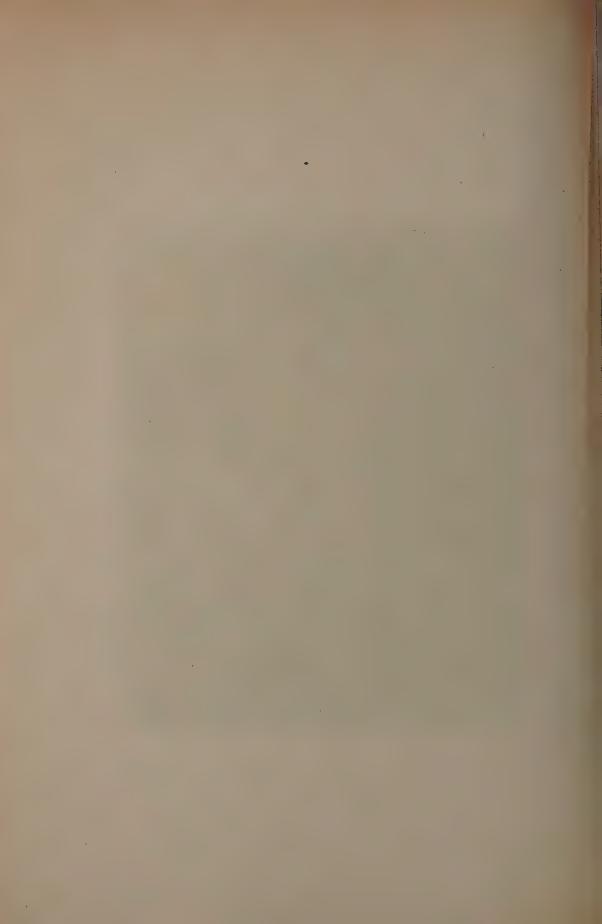
A côté des impressionnistes, et parallèlement à eux, M. Liebermann eut un grand éducateur, et ce fut la Hollande. « C'est avec raison, dit-il, qu'on a appelé la Hollande la terre de la peinture par excellence, et ce n'est point un hasard si Rembrandt est un Hollandais : les nuages, voile transparent et humide, donnent à la terre le spécifique pictural; l'atmosphère aqueuse fait disparaître la dureté des contours et donne à l'air un ton tendre, gris argent; les couleurs locales aiguës sont atténuées; la lourdeur de l'ombre se dissout par des reflets colorés et tout apparaît comme baigné de lumière et d'air. Avec cela, la plaine, qui laisse les yeux se perdre sans aucun obstacle et qui, avec ses contrastes du vert foncé dans les premiers plans, avec le ton très tendre de l'horizon, semble créée pour la peinture... Peutêtre l'Italie est, en soi, plus pittoresque que la Hollande... L'Italie est trop pittoresque. Au contraire, la Hollande est, au premier aspect, ennuyeuse. C'est dans l'intimité que réside sa beauté! Et les gens y sont comme le pays. Rien de criard, pas de pose, pas de phrase. »

La Hollande devait beaucoup donner à M. Liebermann; il en étudia la nature et les êtres, il fixa tous ces frissons de la lumière autour de formes lentes ou de formes statiques; il étudia longuement ce phénomène si perpétuellement nuancé qu'est la Hollande, où le ciel est si changeant, si varié, et cette contemplation d'une échelle indéfinie de variations d'aspects et de valeurs devait plaire singulièrement à un artiste qui a résumé son esthétique en citant Anatole France: « L'esthétique n'a pas de bases fixes; c'est un château de nuages. »









M. Liebermann a donc cherché davantage à être le maître d'une technique souple et prête à la traduction de tout phénomène passant devant sa rétine, qu'à théoriser strictement son faire et à s'enfermer dans une doctrine. Il dira: « On ne peut nier que la possession complète des moyens d'expression soit considérable pour l'artiste, mais chacun se fait sa technique, et une œuvre d'art est parfaite lorsque le peintre y a exprimé ce qu'il a voulu. Un dessin cursif peut être aussi parfait qu'un tableau patiemment travaillé. Il est clair qu'un



UNE PLACE EN HOLLANDE, PAR M. MAX LIEBERMANN

peintre qui veut rendre les grandes impressions de nature doit subordonner le détail à l'impression générale; en remplit-il moins son but? Une tête de Velazquez est-elle moins achevée qu'une de van Eyck? au contraire, Velazquez est plus complet quand il néglige les mille petites rides que van Eyck dessinera avec complaisance, car il se rapproche plus de l'impression de la nature, ce qui est la mission de la peinture. La peinture moderne ne cherche pas à rendre les objets même, mais le resset de la lumière et de l'air sur les objets. (Étude sur Israëls.)

Ailleurs (étude sur Degas), il donnera cette définition du dessin : « Degas dessine aussi bien que Ingres, si nous appelons

dessin la reproduction pleine de vie de la nature saisie avec son caractère. »

* *

L'œuvre de M. Liebermann est considérable; des points de contact étant accusés avec les impressionnistes, avec Israëls, avec Millet aussi, dont on reconnaît le faire sculptural et l'émotion dans certains de ses paysans, on se trouve devant un très original interprète de la lumière. Un critique a dit de lui que, si Manet avait trouvé le secret du plein air, M. Liebermann avait trouvé celui de la lumière dans l'espace. On trouve en son œuvre, avec un grand souci de l'exactitude du décor et de la beauté calme des choses, un grand souci de pitié. Ce n'est pas seulement pour décrire des jeux de soleil à travers des vitres et à travers des feuilles, que M. Liebermann peint sa vieille femme cousant à la fenêtre, ou son Bierconzert, ou son jardin de brasserie à Brannenburg. Il y a un souci social dans toute une partie de sa production. Ses intérieurs hollandais ou allemands, ceux qu'il composait au début de sa carrière d'artiste, dénotent avec une volonté d'exactitude un vouloir d'exprimer la calme résignation, la peine profonde et latente de ses humbles personnages. Dès 1873, si les Ouvrières de sa fabrique de conserves offrent surtout dans leur labeur une sorte de gaieté machinale, le Veuf, un rude paysan tenant en ses bras, près du berceau, un tout petit enfant, réfléchit déjà avec une pitié strictement contenue et une anxiété qui n'est nullement théâtrale.

Les enfants que peint M. Liebermann à cette époque, des enfants de type populaire et fruste, frappent par leur aspect passif, sérieux; des mères habituées à la douleur les tiennent dans leurs bras. Dans l'Atelièr de menuisier de 1877, nul enjolivement dans le décor, un réalisme complet, et le geste du travailleur est ample et simple. Des figures de Hollandaises au geste sobre et naturel, qu'on dirait habituées par la vie à un minimum de mouvement, avec, les unes de la résistance narquoise, les autres toute la passivité dans les yeux, datent de cette époque où la maîtrise du maître s'affirme dans ses rêches et sèches Fileuses, dédiées, dans la salle froide et pauvre, près de rouets, à un travail infini, que coupe seul, halte heureuse, oasis dans le gris désert de leur existence, l'absorption du café, toujours à bouillir sur le poêle de fonte, et qu'une d'elles, avec une scrupuleuse attention, va partager à ses trois vieilles compagnes. C'est, en 1881, un clair, un ensoleillé atelier de cordonnier, précieux

par le naturel des figures. C'est la Maison des vieillards et la Maison des orphelines d'Amsterdam, et vers cette date, un peu plus tard, en 1883, M. Liebermann résume sa science des intérieurs, par des Tisserands, l'homme et la femme si calmes, si mélancoliques, dans la cage de bois du métier, près de la grosse roue que la femme met en mouvement, qu'on croit voir, devant cet ouvrier attentif à



VIRILLE FEMME COUSANT, DESSIN PAR M. MAX LIEBERMANN

en paraître pensif et dans son pauvre entour, une maquette du décor final des *Tisserands* de Gerhardt Hauptmann, et l'on se demande si la constatation simple que contient cette toile n'a pas, autant que la chanson de Heine, aidé le dramaturge à concevoir son drame de misère. Cela tient à côté des plus beaux intérieurs d'ouvriers ou des ateliers que peindra M. Liebermann, lorsqu'il sera tout à fait hors pair, lorsqu'il donnera ce mélancolique *Benedicite*, avec ses personnages si calmes, si recueillis, si éloignés de toute romance, qu'ils font penser à des figures des frères Lenain.

Il faut mettre à un très haut rang, parmi la peinture contemporaine, ces deux tableaux : la Maison des vieillards, à Amsterdam, et la Maison des orphelines. M. Liebermann a écrit que la sensation qu'on éprouve à Berlin ou à Munich, en sortant du musée ancien pour entrer au musée moderne, est celle d'entrer dans un monde nouveau, parce que là les artistes modernes n'ont pas gardé d'hérédité d'art, et que cette impression n'existe pas en Hollande, où les artistes modernes participent de l'acquis légué par les anciens; il semble qu'un vieux peintre hollandais, mis en présence des tableaux de M. Liebermann, y reconnaîtrait des éléments de ses recherches. La Maison des vieillards: c'est dans le jardin de la maison, près du nouvel Heerengracht; l'endroit est silencieux, c'est une allée d'ombre et de repos où le soleil jette, parmi les feuillages, comme de mobiles monnaies d'or; sous un abri de verdure passe lentement quelque surveillant à l'aspect de pasteur; les vieillards hospitalisés, vêtus de longues redingotes, coiffés de la petite casquette, fument le « knaster » dans leurs longues pipes de terre blanche; certains tiennent leur pipe inclinée vers la terre; ils attendent avant de la rebourrer et de recommencer cette fumerie qui leur endort les heures. Un d'eux lit le journal et communique à ses voisins immédiats les nouvelles du monde extérieur, du monde agissant, du monde des jeunes gens : on a peut-être des parents dans l'Insulinde, on s'intéresse encore, peut-être, de loin à certaines mercuriales. D'autres réfléchissent, le regard presque fixe, absent, à quelque vieille souffrance que la résignation a rendue indécise. Il y a un des vieillards qui est un contemplateur; il s'attache à pénétrer l'émotion que départit le journal à ceux qui sont en face de lui; et le personnage principal, c'est, autant que l'une ou l'autre de ces séries de vieux disposés sur les bancs parallèles de l'allée, le soleil qui chauffe leur débilité et met une sorte de bonheur tout près de l'hébétude, tout près du bien-être tout physique sur leurs faces proprettes et ridées.

La cour de la *Maison des orphelines* donne ce même aspect de gaieté solaire; filtrée par les arbres, s'accrochant en longues traînées aux murs de briques, mosaïquant le sol de ses jeux ondoyants, la clarté joue sur les groupes de fillettes. Le calme des petites travailleuses assises éparses le long du mur est rompu par le passage d'un porteur d'eau, le corps tout relevé d'un côté par la tension du bras inoccupé, diversifié par la promenade lente, sous les arbres, de deux causeuses. Cet asile d'orphelines donne, par une idée de stabilité, de bon accueil, de travail facile, une impression, on pourrait dire par

contraste, presque patriarcale. On est loin de l'idée de geôle que communiquent d'ordinaire ces endroits d'assistance, où tant de pauvreté et de douleur se voile un peu, comme à l'hôpital, par la propreté de l'ordonnance générale. C'est encore le soleil qui jette sur ce lieu cette minute de luxe et de sourire. M. Liebermann a souvent repris ce motif. Voici, en un tableau datant de 1885, entre deux orphelines qui cousent sur un banc, dans une paix amusée des



L'ÉCOLE DE COUTURE, PAR M. MAXELIEBERMANN

choses, une toute petite fille confiée à leurs soins; ses aînées ne lui disent rien; instinctivement, elles ont conscience que le petit être sera mieux distrait que par elles si elles laissent son attention captivée par les oisillons qui pépient et s'agitent autour des bribes de pain que l'enfant a jetées, et dans ce sujet un peu sentimental, la vraisemblance des portraits, la justesse des attitudes, l'application au travail manuel des grandes filles, l'absorption totale de la fillette dans le petit spectacle qui s'agite à ses pieds, le sérieux de tout le travail du peintre, empêchent ce gracieux tableau d'évoquer des sensibleries, et l'anecdote est oubliée devant la douceur de cette halte dans la douleur, grâce à un instant d'indulgence de la nature.

Cette gamme de la paix hollandaise, de la paisible intimité de la vie et du travail dans un beau pays, M. Liebermann la parcourt entière avec ses couseuses de l'École de couture, ses dévideuses de lin, son cordier dans la haute allée d'ombre, son affileur (sujet d'une très belle eau-forte), et quand il omet le personnage vivant, qu'il se borne à peindre ou à dessiner les rues et les canaux, dans leur silence et leur fraîcheur il évoque les vers baudelairiens de l'Invitation au voyage, où chantait l'appel du pays calme et doux:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté.

* *

A côté de ce décor solennel et riant, il y a la mer et la dune, qui voisinent sur un large espace, depuis les falaises normandes jusqu'à la Baltique. Vis-à-vis les eaux de la mer du Nord et leurs colorations, les grandes plaines vertes et les étendues jaunes comme des champs de blé que la nuée y peint, s'étend la dune. Elle est la même le long des pays hollandais et des pays germaniques. Des villages se cachent dans ses plis et apparaissent de loin en loin, comme au ras de terre; c'est, vu d'une grande dune, autour de l'aiguille du clocher, comme une troupe serrée de maisons frileuses, et les pointes sèches de M. Liebermann restituent toute la petitesse de cet îlot habité, dans l'étendue stérile couverte d'herbe rase, et cet air de jouet perdu au bord de la vaste mer. Il interprète aussi les paysans courbés sous le faix de la hotte, les enfants qui traînent des chèvres acharnées à brouter les maigres feuilles; les vieilles femmes qui, chargées, partent d'un pas régulier, énergique, presque martial par la force de l'habitude, résigné aussi (elles savent que la route est toujours longue). Le peintre a résumé sa science de la dune, de son ciel variable, de l'immensité bosselée de sa solitude, de la langueur de la grève sous l'horizon bas, dans sa grande toile des Raccommodeuses de filets, qui orne le musée de Hambourg.

C'est à marée basse, à l'endroit où la dune finit mollement en petits épaulements encore verts du côté de la terre, jaunâtres du côté de la mer. La grève sableuse est coupée de flaques larges, eaux de la mer captive dans les remous du sable qu'elle a laissé et qui forme des bancs mobiles. Les femmes d'un village de pêcheurs raccommodent les filets. Le vent s'indique à la course brouillée des nuages, plus encore aux jupes des femmes fortement collées à leurs jambes, poussées avec le tablier en une avancée claquante et presque solide, au mantelet secoué et raidi; les cheveux au bord de la coiffe se rebellent et se tordent. Les femmes travaillent, et de leur geste lent, de la monotonie générale de ce décor, en particulier si variable, une grande impression de large se détache, une impression de vie lourde et régulière, active et statique, régulière et aventureuse, comme un vol d'oiseau de mer sur la grève. La Gardeuse de moutons, droite et presque passive dans le paysage désolé, toute occupée du bas qu'elle tricote, absorbant la nature en toute indifférence, souligne cette exactitude de M. Liebermann à peindre l'être humain de ces dunes, le riverain de la mer, en sa solidité fruste et sa demi-surdité d'âme. Ces paysans sont, dans le paysage, des épisodes qui ne prennent leur valeur que sous le regard du peintre. Ils font un tout avec le paysage pauvre, ils en sont la synthèse, mais ils ne le regardent jamais. Le vieillard à la hotte qui s'arrête, s'assied et, son bâton de route au menton, semble réfléchir dans le tableau Dans les dunes, du musée de Hambourg, ne voit pas à ses pieds moutonner l'espace; il ne songe qu'à lui et à l'âpreté de sa vie.

En contraste, nous trouverons chez M. Liebermann, mais plus récentes en son œuvre, des notations de la vie élégante de Scheveningen, de joyeux élans hors de l'eau de corps nus de jeunes gens sous une fraîche lumière. Si intéressantes soient-elles, elles ne contiennent pas l'émotion de ses tableaux de vie dure et maigre. L'artiste est plus à son aise quand il égaille, sous les hauts arbres du village de Laren, les joyeux groupes du dimanche, ou les fillettes qui vont à l'école, ou quand il s'arrête à l'issue du village hollandais et qu'il y note les commères s'arrêtant pour se communiquer les nouvelles; elles arrivent en sens inverse, l'une ramenant sa vache, l'autre poussant sa brouette d'herbes. Il a dû se passer bien du nouveau des deux côtés; elles ne sauraient s'empêcher de se révéler ces choses intéressantes, mais leur figure garde toute sa placidité. Elles sont tranquilles et affairées tout ensemble. A côté, la ferme éploie de hauts arbres, des clôtures de bois ; des voitures attelées de beaux chevaux lourds s'éloignent avec lenteur, et, au plus loin, on aperçoit les longues files d'arbres, un peu inclinées par le vent, dans une seule et même direction, qui indiquent ainsi l'enchevêtrement des anciennes digues sur lesquelles souffle le vent de mer.

Un essai de peinture murale de M. Liebermann, pour un château dans le Mecklembourg, offre comme une synthèse de quelques côtés

de son art; c'est l'Été et l'Hiver. Dans l'Été, la largeur de la plaine s'accentue de la présence, tout au fond, d'un petit village groupé près de son clocher; sous un arbre, des enfants jouent contemplativement près d'une mare. Une servante, d'un grand geste, étend une lessive; des charrettes passent; la bergère pousse ses moutons d'un pas menu, régulier.

A l'Hiver dans une forêt au cippes lisses et régulièrement espacés, les bûcherons travaillent; un attelage de bœufs solides traîne un énorme tronc équarri. Des vieilles femmes emportent des fagots auxquels elles adhèrent, droites, d'un lent et pénible mouvement; d'autre glanent des branches mortes, et un vieillard, semblable à celui qui s'est arrêté las dans la dune, s'est assis là dans la forêt sur une racine, et semble aussi regarder, dans son âme, la fuite un peu lente du temps. Et la mélancolie des deux paysages s'oppose et se confirme, celle de l'Été un peu plus douce, toutes deux pénétrantes.

M. Max Liebermann a aussi abordé le portrait, et nullement d'une façon indifférente. Il nous apporte, non pas comme M. Lenbach, des documents sur les puissants de l'ordre politique, mais de très caractéristiques effigies de penseurs et d'artistes d'outre-Rhin. M. Liebermann s'étant toujours trouvé mêlé, et, en son art, de façon prépondérante, aux mouvements progressistes allemands, produit des portraits qui sont pour nous, en dehors de leur mérite pictural, intéressants.

Je mettrai de côté un des portraits les plus célèbres en Allemagne, celui du Dr Petersen, bourgmestre de Hambourg, si caractéristique par la modernité de la physionomie avisée et soucieuse, et l'apparat quasi-médiéval du costume. Le Dr Petersen, en effet, porte la fraise autour du cou, un chapeau mortier sous le bras, une cape de velours sur le vieux modèle, des souliers à boucles et une petite épée au côté. Le contraste même du costume et de la figure, et un rien de Hals dans le faire, font de ce portrait un curieux analogue à d'anciens portraits de bourgmestres hollandais. Mais nous nous intéressons davantage à voir, traduits par un habile pinceau de psychologue, l'aspect sérieux et opiniâtre de M. Rudolf Virchow, la figure élégante et fine, élégiaque un peu, avec plus de douceur que de pénétration, et les yeux de contemplateur de M. Fontane, et la face glabre, volontaire, pertinace et railleuse, de M. Gerhardt Hauptmann, et la tranquille méditation de M. Bode maniant un bibelot d'art précieux. M. Liebermann a donné une robuste et puissante effigie de Constantin Meunier, ou l'air de bonté un peu indolente et



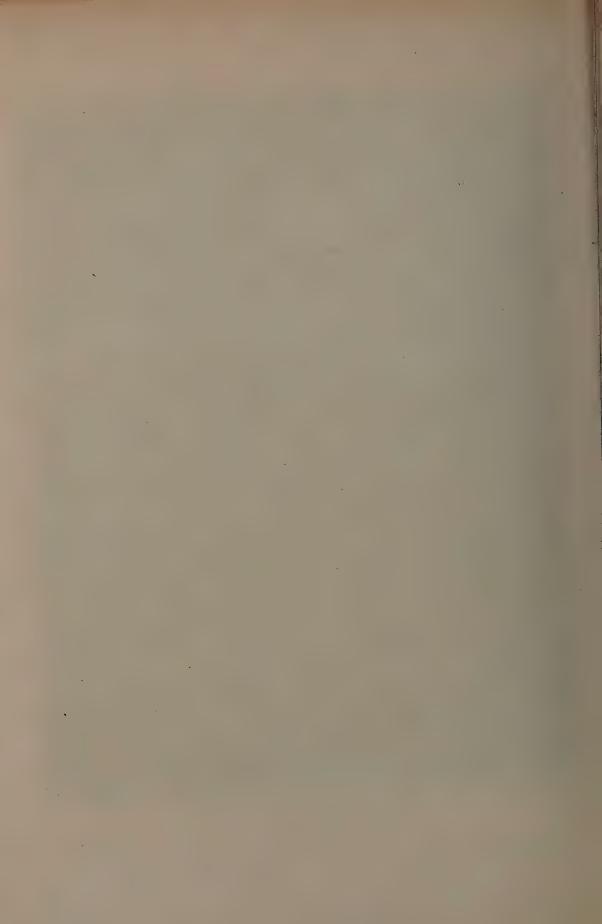
Max Liebermann, del.

Héliog, d. Reichsdrukerei

Gerhart Theis ptreaum

Gazette des Beaux-Arts

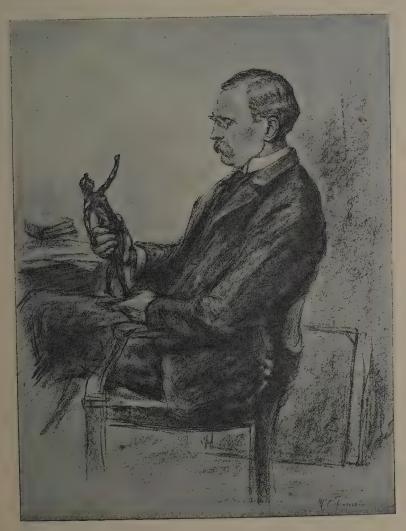
Imp P Moglia Paris







la rêverie précise de l'œil qui semble prendre la mesure exacte de quelque chimère, vivent d'un grand relief. Des portraits d'enfants,



PORTRAIT DE M. W. BODE, DESSIN DE M. MAX LIEBERMANN

d'exquis crayonnages de fillettes aux larges yeux surpris (le meilleur est celui de la fille de l'artiste), rejoignent une des plus récentes manières de M. Liebermann, ses transcriptions de plage gaie et heureuse, de ce que Rodenbach, qui se plut à ces villes de toilettes et de grand air, appelait, non sans audace dans l'ellipse : la mer élégante. Le technicien qu'est M. Liebermann est justement célèbre. Ses pointes sèches, ses vernis mous, ses dessins, ses toiles, portent tous l'empreinte d'un art sûr de lui, impeccable. Des critiques, M. Kæmmerer¹ entre autres, placent ses eaux-fortes à côté de celles de Rembrandt; on ne peut leur refuser un charme infini, une science des douceurs d'atmosphère et des graduations savamment nuancées dans le gris, qui lui permettent d'évoquer, en une petite pointe sèche, toutes les transparences de la mer prochaine, presque latente en son paysage de dunes. Ses dessins, par des simplifications hardies, donnent toute l'enveloppe et tout le mouvement des milieux les plus différents, que ce soit la maison hollandaise, avec ses allées de lumière tamisée, ou cette rue de Milan que quelques rapides traits de crayon peuplent de vives silhouettes, ces placides, ces résignées figures de Hollandaises, qu'il a su si bien saisir et où il a mis tant de sa personnalité.

M. Max Liebermann est surtout un artiste cultivé; il a toutes les qualités du peintre, il a aussi celles du lettré. Il sait ce qu'il veut, et ce qu'il veut il l'obtient d'une technique très souple. Par rapport à nous, il est un des peintres étrangers qui se rapprochent le plus de la vision d'art que nous admettons le plus généralement, c'est-à-dire qu'elle se rattache, puisqu'il s'agit surtout ici d'un paysagiste, à l'école de Barbizon, et qu'il est parallèle aux efforts des premiers impressionnistes. Par rapport à l'Allemagne, on peut dire de M. Max Liebermann que son art, pour se servir d'une expression venue d'Allemagne, est plus « mondial » que celui des artistes plus épris que lui d'un art d'essence purement germanique, ce qui fait que M. Liebermann dépasse la portée des artistes locaux purement curieux, caractéristiques mais sur une surface restreinte, et qu'il compte parmi les grands artistes pour qui l'art est la vraie patrie. C'est un haut cerveau d'Occidental, aidé par une des mains les plus agiles et les plus habiles qui soient.

GUSTAVE KAHN

1. Max Liebermann, par M. le Dr Kæmmerer. Leipzig, E.-A. Seemann, 1893.





L'ISLAM MONUMENTAL DANS L'INDE DU NORD

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE ()

Les lois obscures qui régissent les destinées des races semblent avoir conduit de Tamerlan à Akbar un même vœu puissant de domination, moins énergique à mesure qu'il se faisait plus lucide, brutal appétit de conquête épanoui en sagesse organisatrice, sagesse qui n'était pourtant qu'une étape vers la mort. Car la volonté de vivre, si énergiquement rebondissante à chaque génération de la dynastie des Timourides, à partir d'Akbar le Grand semble fléchir. Jehangir et Shah Jehan furent moins des volontaires que des contemplatifs et des voluptueux. Le trésor assemblé par l'effort des aïeux voulait être savouré, les possibilités de jouissances amoncelées - tribut de deux siècles de chevauchées et de carnages - demandaient à fleurir. Dans Aurengzeb reparaît, coloré de fanatisme, l'atavique instinct batailleur. Mais cette fois c'est contre le destin; les temps héroïques sont révolus : après le fils de Shah Jehan, la forte lignée s'esquive en fantômes. L'humanité pouvait pleurer un rêve de perfection et de bonheur de plus. Quoique aguerrie à de tels deuils, elle dut garder à celui-ci de belles larmes, et, si elle a vu périr d'aussi purs espoirs, aucun ne parut à son heure plus magnifique et plus généreux.

1. V. Gazette des Beaux-Arts, 3º pér., t. XXV, p. 277, et t. XXVI, p. 123.

Ni Jehangir, ni Aurengzeb n'édifièrent beaucoup de monuments. Celui-ci, au gré de continuelles campagnes, se reprit à vivre en nomade, en une ville de toile et d'étendards, un camp colossal auprès duquel ceux de ses ancêtres, dans les plaines tartares, eussent paru des bivouacs de bergers.

Vient Jehangir, dont le règne semble un intermède pastoral. Abandonnant les capitales, il se prit d'amour pour la vallée de Kashmir. La poésie persane a épuisé ses images à louer ce lieu délicieux entre ceux du monde, de même que les Arabes prodiguèrent à Damas tout le luxe du lyrisme oriental. Soit qu'on descende du Thibet ou du plateau central d'Asie, stériles et inhospitaliers, soit qu'on vienne par les passes peu sûres de l'Himalaya des plaines brûlantes de l'Inde, c'est un enchantement que ce bassin de verdure, aux lacs fleuris, aux sources vives, qu'enferment des cimes de neige dont quelques-unes s'élèvent à huit mille mètres dans le ciel.

D'un lac à l'autre, le long des rivières lentes, entre des arbres géants dont les branches frôlent les toits des maisons flottantes, des îlots de sable aux cultures en fleur avec un héron rêvant sur une patte à la pointe, tandis qu'autour de soi tourne comme une roue le cercle de monts étincelants qui ferme la riche vallée, ou bien sous les tentes plantées au gré du caprice et de l'heure, au bord d'un torrent, à la lisière d'une forêt de cèdres, au fond d'un sillon d'avalanche comblé de fleurs et bruissant d'ailes, d'où vous suivrez pendant des heures la fumée des nomades parmi les bouleaux ou les virages majestueux d'un aigle à mille mètres au-dessus de vous sur le fond sublime d'un glacier d'argent, il est doux de vivre en ce pays entre le printemps favorable aux iris et l'automne heureux en lotus. Car ces deux floraisons marquent les tournants de l'année pour les habitants du Kashmir. L'une ouvre les beaux calices déchiquetés blancs, soufre ou violets partout dans la campagne et de préférence autour des pierres basses des cimetières musulmans. L'autre sème de grandes fleurs roses au pistil d'or en forme de chapiteau, digne piédestal des dieux pensifs ou enivrés qu'y asseoient les légendes, les eaux claires des trois lacs et leurs jardins flottants.

Vie de langueur et de paresse, qué rien n'entrave que tout retient. Sensualité de l'eau mouvante, des parfums sans nombre, de l'air si pur que les lignes des choses semblent s'y transfigurer comme en un magique éther dispensateur d'une beauté propre et d'un enchantement inconnu,

Or, l'empereur Jehangir et la belle Nourmahal, son impératrice, se prirent pour l'Heureuse Vallée d'une tendresse plus longue que la vie, si bien que le monarque mourant demandait à être transporté au bord de la grande source de Vernag. Là, le Jhelum, que les compagnons d'Alexandre appelèrent Hydaspe, s'élève du fond de la terre, d'un beau rythme abondant, onde magnifique, puissamment et amplement gonsiée par l'effort mystérieux qu'adorèrent les premières terreurs et les premières gratitudes des hommes.

En quinze jours de marche, avec des tentes, et en suivant les routes familières aux Grands Mogols, on se rend de l'Inde dans la haute vallée du Jhelum. J'eus par faveur spéciale le droit d'emprunter le col du Banihal, voie privée du Maharajah de Kashmir. L'accès ordinaire de la vallée est aujourd'hui par Murree d'où un service de voitures à relais met les voyageurs du Punjab à Srinagar en trois jours. Les Mogols mettaient trois mois.

Une ville de toile, cent mille cavaliers, cinquante mille fantassins, autant de fonctionnaires, d'esclaves ou d'eunuques, tout le train des reines, des princesses et des favorites, leur faisaient escorte. Les éléphants flairaient la neige des passes. La nuit, devant le pavillon de pourpre du maître, un fanal géant signalait le vouloir souverain qui mouvait cette masse tumultueuse, l'âme de la horde. On allait à petites journées. Il y avait deux camps, de manière que l'un fût toujours dressé à l'arrivée du cortège. En route, on chassait le sanglier, le tigre, le lion même, qu'on trouvait alors en Hindoustan, au moyen de filets, d'armées de rabatteurs ou d'un âne enivré d'opium qui servait d'appât.

Tels du moins Bernier nous montre les déplacements de Shah Jehan. Ceux de Jehangir semblent avoir eu un caractère plus simple et plus bucolique. Après les campagnes torréfiées d'Agra ou de Delhi, c'était un désir animal d'herbes vertes où dormir, d'eaux bouillonnantes à écouter, d'horizons de neiges à regarder bleuir, paresseusement étendu sur le gazon frais, à travers des branches de pommiers en fleurs. Au bord des lacs ou des fontaines, on élevait un serai de bois ouvragé, parfois sur le courant même visible à travers les miradors des parois et les fentes des planchers, sans apparat, sous un toit de gazon, propre à bercer des loisirs d'idylle au bruit, entre tous délicieux pour les oreilles d'Orient, de l'eau murmurante. Tels on retrouve encore Vernag et Atchibal.

Les jardins du Nishat Bag et de Shalimar appartiennent à une époque postérieure, plus voluptueuse, moins exclusivement agreste.

Ils étagent leurs terrasses sous les puissants ombrages des platanes mogols au bord du Dal, le lac de Srinagar, nappe tiède, limpide, à fonds d'herbe, aux vastes radeaux de jonc chargés de végétation, — les célèbres jardins flottants, — coupés de chaussées basses de gazon et de saules, avec de vieux ponts fantasques, des troupes d'oiseaux d'eau, des lotus roses où perchent des martins-pêcheurs; le tout cerné d'admirables montagnes.

Sur les dernières pentes de celles-ci, gravissant en plate-formes superposées le mont doucement incliné qui leur verse par chutes successives la masse de ses eaux, les jardins de plaisance des Padischahs révèlent tout un aspect de l'âme pensive, sensuelle et pastorale de l'Islam. A l'autre bout de son empire, sous la corne occidentale du Croissant, un autre jardin, celui de l'Alhambra, garde la renommée d'un des lieux les plus séduisants de la terre. Haltes du Croyant, palais ou tombes, asiles de la Volupté ou de la Mort, bornes fleuries posées par le sort ironique à la volonté de l'homme comme à la gloire du Dieu.

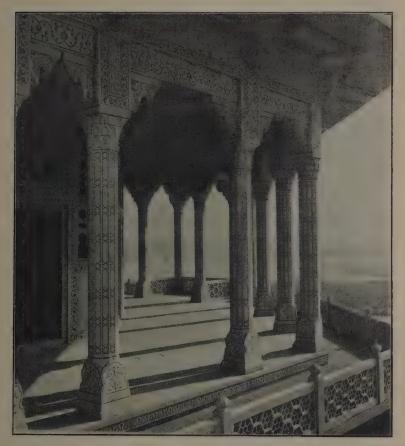
Le jardin à la persane, avec son goût d'ordonnance symétrique, ses canaux rectangulaires, ses massifs bordés de pierre taillée, donnerait à croire que le majestueux formalisme d'un Le Nôtre fut une réminiscence aryenne. Le caractère architectural de leur disposition nous excusera de parler si longuement de ces parcs ruinés, où la pensée, en outre, surprend peut-être le plus intime, le plus secret de l'âme musulmane. Plénitudes d'absolu demandées aux frissons extrêmes de la chair, graves langueurs héroïques où de la force sommeille, énergies latentes noyées de passion et de fatalité, sens profond et simple à la fois de la vie brève et vaine, — puissamment et avidement étreinte, malgré tout, dans les transports d'une angoisse enivrée, — on y conçoit un peu de tout cela.

Je n'oublierai plus un souper que nous offrit le frère du Maharajah de Kashmir aux jardins de Shalimar. Comme sur la porte d'un autre Shalimar, à Lahore, le plus typique peut-être de ces jardins impériaux et qui mire de si merveilleuses faïences dans des canaux mélancoliques, on pourrait graver à l'entrée l'inscription persane que je traduis dans la vieille forme des *Rubaiyat* de Sadi:

Ce clos est votre miroir, Lampes de l'aube et du soir; Si la tulipe est tachée, C'est de dépit à le voir.

La table était mise sous un kiosque à colonnes de marbre noir, au

centre d'un bassin carré. Sur trois faces du carré tombaient trois cascades, dont la nappe de cristal agile laissait transparaître des lampes placées en arrière, dans des niches. La quatrième face ouvrait la perspective d'un long canal bordé de lumières, avec une file de jets d'eau comme axe, dont les derniers se perdaient vers le



PAVILLON DES BEGUMS DANS LE FORT D'AGRA

lac dans des lointains lunaires. Quatre rangs de fontaines jaillissantes, dans le bassin même, dressaient comme une forêt de lances d'argent autour du kiosque aux marbres diamantés. Partout la rumeur, la fraîcheur efficace de l'eau divine, la gloire de l'eau consolatrice, la fête et l'apothéose de l'eau. Du vin de Shiraz dans les cruches niellées, des melons de Kabul, un livre de chansons et le « doux visage de lune » du saki (échanson), — svelte cyprès parmi

les nudités de jasmin des sultanes, — il n'en fallait pas davantage en un pareil décor à ces grands et candides artistes de la volupté.

Toute lointaine et close qu'elle demeure, cette âme de l'Islam, je doute que nous l'ayons jamais sentie plus proche que ce soir-là, parmi les fontaines et les belles-de-nuit du jardin de Shalimar, tandis que la pleine lune d'août, par-dessus les neiges des frontières thibétaines, versait à flots sa lumière pure aux plus belles vallées de l'univers.

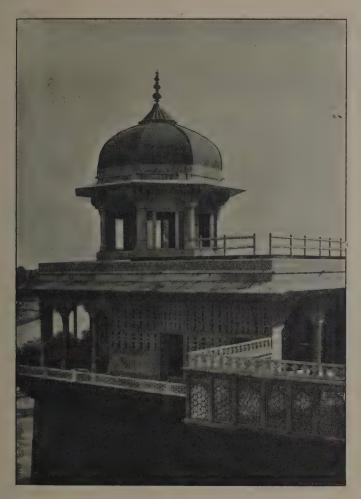
*

Il nous reste à parler des monuments de Shah Jehan. Les résidences impériales d'Agra et de Delhi, le Tâj-Mahal, suffisent à prouver le goût passionné pour les fastueuses réalisations architecturales qui s'ajoutait chez ce prince, selon ses historiographes, à celui des pierres précieuses, des combats d'animaux et des femmes.

On n'a pas établi avec certitude les dates de construction du palais d'Agra, ni ce qu'on y peut attribuer exactement à Akbar ou Jehangir. La part de Shah Jehan reste indubitablement la plus considérable. Seuls le Palais Rouge et l'enceinte paraissent antérieurs à son règne. Le Palais Rouge garde, dans son délabrement, des ciselures égales aux merveilles de Futtehpore-Sikri et manifeste les mêmes tendances au style hindou. Il nous apprendrait peu de choses nouvelles. Mais l'enceinte du fort d'Agra, de même que celle du palais de Delhi, offre un magnifique décor militaire. Les hautes murailles, revêtues du grès rouge qui fournit les matériaux de Futtehpore-Sikri, dressent leurs larges créneaux en forme de mitre à soixante-dix pieds au-dessus du sol. Des fossés de trente pieds de large sur trente-cinq de profondeur s'encombrent de poternes, de barbacanes, de défenses qui haussent les unes par-dessus les autres devant les contre-escarpes lignes sur lignes de créneaux et d'embrasures. Entre des tours octogones, aux pans rehaussés de pierre blanche, couronnées chacune d'un dôme et que relient des galeries de clochetons, s'ouvrent les portes derrière leurs herses et leurs ponts. A Delhi, la porte de Lahore commande une vaste nef, un passage voûté, bordé de retraits et de boutiques, formant bazar, et au bout duquel fleurissaient les esplanades, les jardins et les marbres impériaux, dans un recul où s'exaltaient l'imagination et le désir.

Au point de vue défensif, ces nobles citadelles, inspirées sans

doute par l'architecture de notre moyen âge, — il ne manquait pas d'aventuriers européens pour fondre des canons ou maçonner des tours au compte des Grands Mogols, — ne comptent guère et ne



PAVILLON DU JASMIN DANS LE FORT D'AGRA

fournirent pas aux canons anglais, en 1857, la résistance des remparts de boue d'une Bhurtpore, par exemple, où les boulets de lord Lake s'enfonçaient en troublant à peine les crocodiles du fossé. Mais je ne crois pas que nulle forteresse offre cet aspect de faste chevaleresque, de noblesse fière, atteignant aisément au majestueux sans passer par le farouche, ni ne campe avec plus de grâce et d'un air

xxvi. -- 3° période.

de défi plus magnanime, ses bastions rouges aux cimiers de colonnettes et de dômes blancs.

Des deux palais proprement dits d'Agra et de Delhi, le premier, selon la remarque si juste de Fergusson, montre un goût plus châtié, mais le second, conçu d'ensemble, eût présenté un document aussi complet sur Shah Jehan que Futtehpore-Sikri sur Akbar. Il n'en reste, du second surtout, que des fragments épars. Faut-il aborder le chapitre des dévastations anglaises? On y hésite; les meilleures dispositions d'impartialité tournent en amertume; l'inexpiable crie des ruines et du sol. D'un ensemble de monuments qui couvrait deux fois la superficie de l'Escurial (le palais occupait dans le fort un parallélogramme d'un kilomètre de long sur cinq cent mètres de large), il ne subsiste que des débris. C'est un Anglais, Fergusson, qui a prononcé le plus éloquent réquisitoire contre le vandalisme des destructeurs, exercé au hasard, sans excuse stratéqique (Fergusson, auteur de travaux sur la défense des places, parle à bon escient) et sans qu'un seul plan ait été conservé. On a beau s'efforcer à se souvenir qu'il s'agissait de militaires ivres des souffrances de l'insurrection et d'un triomphe douteux, que ces choses se perpétraient aux jours les plus déshérités de cette « Ère Victorienne » où la laideur et le mauvais goût régnaient du haut de tous les trônes; on a beau se rappeler que tous les conquérants se valent, et que le Rêve, en somme, n'a pas encore trouvé d'idiome où nommer l'Action : « ma sœur » ; malgré tout, je crois qu'il était réservé à l'Angleterre de couronner par un forfait suprême la série des attentats à la beauté. L'Anglais cependant garde en matière de goût cet admirable sens de la discipline qui a fait la grandeur de sa race : certains monuments, désormais classés, sont voués à l'admiration bourgeoise (les artistes la leur ont fait payer parfois, et sans doute à tort); tels le Tâj ou le Diwan-i-Khas de Delhi. L'Anglais sait du reste la concilier, cette discipline intelligente, avec une certaine impudeur esthétique, dont les exemples se pressent sous ma plume. N'y eut-il pas une nuance de coquetterie à envoyer, comme vice-roi aux Indes, un descendant de ce lord Elgin pour lequel la Grèce antique eut élargi le pilori d'Érostrate?

D'autre part, une étude successive et détaillée des deux résidences de Shah Jehan risquerait d'être fastidieuse. Nous en parlerons donc simultanément, en nous réservant d'isoler certains vestiges plus éloquents ou plus significatifs.

Il faut s'empresser de dire que la description, de même que la

reproduction par la gravure ou la photographie, sont parfaitement inadéquates à rendre l'impression directement subie. On peut constater le même phénomène, d'ailleurs, pour le Parthénon comme pour l'Alhambra. Cependant ce « faix de l'incommunicable », dont parla Quincey, pèse moins lourdement quand il s'agit d'un temple grec ou chrétien. Un élément impondérable qui fait étrangère cette beauté, sans doute émouvante à nos cœurs pour des raisons différentes de celles qui l'inspirèrent et la firent aimer à ses créateurs,



SAMAN-BURJ (PALAIS DE DELHI)

reste irréductible et fuit à travers le lâche tissu des mots, la trame infidèle des lignes.

L'un et l'autre palais comportent un Diwan-i-Am pour les audiences publiques, la pompe des réceptions officielles; un Diwani-Khas pour les réceptions privées où le plaisir et la magnificence ne comptaient plus avec les exigences de la représentation, et où le luxe se donnait ses fêtes à lui-même; les appartements privés de l'empereur; enfin, derrière tout le reste, contre le rempart qu'il couronne de pierre ciselée, caressée des brises les plus fraîches et mirée à vingt mètres plus bas dans les eaux de la Jumna, le zenana des princesses. Il faut compter encore les mosquées, les oratoires, les hammams, dont le rôle est important, les esplanades pour les défilés, les cours à lice de pierre où luttaient les éléphants, les terrasses, les jardins nombreux, les larges puits à galeries en spirale intérieure qu'on ne trouve nulle part ailleurs que dans l'Inde, et où pendant les grandes chaleurs se réfugiaient le prince et les favorites.

Un plan indigène nous a conservé l'ordonnance du palais de Delhi. Shah Jehan qui le créa n'eut probablement à y ménager aucun édifice antérieur et il présente une majestueuse unité. Au sortir de la nef dont nous avons parlé on déboughe sur une vaste place, propre aux évolutions et aux carrousels, au centre de laquelle s'élève le pittoresque Nakar-Khana, monumentale tribune de grès rouge où, cinq fois le jour, rapporte le voyageur Bernier, jouaient les musiciens du Padischah. Dans le fond, le Diwan-i-Am dresse les colonnes de son ample portique, ouvert sur trois côtés et dont le quatrième s'évide au centre en une sorte de grande niche. Elle s'ouvre de plain pied sur un trône que porte un piédestal de marbre (ses bas-reliefs de fleurs font penser à certains décors de vases Louis XIV à Versailles) couronné d'une balustrade très basse et d'un dais porté par quatre colonnes qui rappelle une forme rajpoute, renouvelant sans doute elle-même un très ancien modèle de toit en bambous courbés.

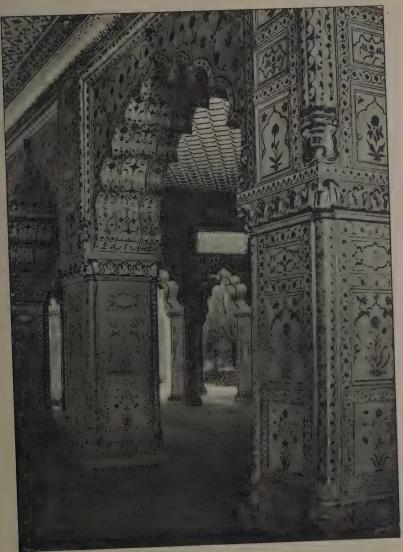
Tout cela est couvert de ces incrustations de matières précieuses dont des artistes européens, assure-t-on, apportèrent à la cour de Shah Jehan l'art emprunté à Florence. Lapis, jaspe, héliotrope, chalcédoine, cornaline, agathe, onyx, marbres divers, jade, turquoise, néphrite, béryl, ont jonché les marbres blancs des monuments de Shah Jehan de leurs motifs féeriques de fleurs et d'entrelacs. S'il manque à ce style décoratif « la beauté intellectuelle de l'ornement grec », du moins on doit y reconnaître une richesse et un éclat incomparables, une autre abondance, une plus riante sensualité. Sans compter que maints tympans d'arcades présentent des enroulements végétaux ou conventionnels d'une exquise élégance de lignes en plus du magique et divers coloris dont les surfaces immaculées du marbre qui les baigne se réjouissent dans leur pureté.

Le goût des gemmes caractérisa de tout temps les empereurs mogols. Akbar, au chevet de sa pierre funèbre, sur la dernière terrasse du mausolée de Sikandra, fit poser sur une colonnette de marbre chantourné, un diamant extraordinaire, le Kohi-Noor (que Nadir Shah devait emporter à Téhéran, moins de deux siècles plus tard), comme une offrande au soleil. A l'avènement des monarques on promenait autour de leurs têtes des coupes pleines de pierreries qu'on distribuait ensuite aux courtisans. Chez Shah Jehan ce goût

L'ISLAM MONUMENTAL DANS L'INDE DU NORD

309

devint une passion. Il en résulta ce légendaire Trône des Paons, évalué, par un orfèvre français contemporain, à cent cinquante



LE DIWAN-I-KHAS (PALAIS DE DELHI)

millions, et qui ne devait point offrir une image banale de la royauté entre sa plate-forme et son dais d'or massif, sur le fond prestigieux des plumages de rubis, de saphirs et d'émeraudes, sous ses parasols de velours cramoisi brodés et frangés de perles. Au milieu de ces splendeurs, le maître, couvert lui-même de joyaux inestimables sur ses vêtements blancs, apparaissait tel que le montrent les vieilles miniatures persanes, le front ceint d'un halo à peine imaginaire et respirant une fleur.

La solennité hebdomadaire du Amkhas déroulait devant le portique à colonnes du Diwan-i-Am des processions de soldats, de danseuses et d'animaux de combat. Je me suis amusé à noter sur un manuscrit enluminé de la belle bibliothèque d'Alwar en Rajputana quelques détails d'un cortège de ce genre où l'empereur figure luimême et qui peut représenter un départ en campagne ou l'exode annuelle vers le Kashmir.

C'est d'abord une ligne d'éléphants caparaçonnés de colliers en griffes de tigre montées en argent et de sonnettes, puis des bannières vertes que suivent des chameaux timbaliers; d'autres éléphants encore, sur lesquels des porteurs arborent des enseignes dorées : des parasols, des soleils, des mains, des poissons. Les derniers éléphants ne portent que des howdahs vides; les suivent : un orchestre de saquebutes, des pièces d'artillerie attelées, de nouveaux éléphants à howdahs dorées, des massiers, des porteurs de carquois à javelots et d'armes à feu; l'empereur sur un éléphant énorme, son porteur de houkah devant et celui d'éventail derrière, des hommes à longs cheveux du type afghan, des dignitaires sur des éléphants, le zenana dans des ekkas (palanquins à deux roues) dorées traînées par des bœufs blancs, des cavaliers...; l'énumération serait trop longue.

Mais les cérémonies du Diwan-i-Khas l'emportaient probablement comme raffinement de luxe plus intime. Le monument, portique de marbre blanc ouvert sur les quatre faces, en témoigne par sa richesse plus exquise dans ses dimensions moins imposantes. Ce n'est plus de grès rouge que sont les colonnes et les arcades, mais de marbre pur.

Le Diwan-i-Khas d'Agra, moins célèbre que celui de Delhi, montre peut-être une grâce plus épurée. Les restaurations y atténuent leur maladresse. Il reste un souvenir presque parfait de sa décoration intérieure. S'il s'ouvre du haut de son socle de marbre sur la terrasse du Trône Noir par des arcades décalobées que portent des colonnes jumelles, on aperçoit au delà, dessinant des alcôves et des portes, le bel arc mogol, celui de la grande époque, dont nulle recherche d'élégance ni de richesse n'a déformé le galbe encore. Ces alcôves, les plus délicates sculptures en revêtent les parois au

bas desquelles règne un dé de fleurs incrustées reparues également au tympan des arches. Au-dessus, des fenêtres de même forme ont des réseaux de marbre ajouré, non plus suivant un patron purement géométrique, mais en rinceaux qui font penser à une orfèvrerie de Cellini. Le reste des murs ne varie sa superficie que de rectangles simples où s'inscrit en bas-relief l'inévitable petite arcature persane étranglée en col d'amphore, qui, parfois ailleurs, creusée assez profondément pour former niche, s'évide dans les appartements des reines en retraits profonds où l'on gardait les bijoux ou les voiles



APPARTEMENT DES BEGUMS (PALAIS DE DELHI)

souples et dont l'orifice étroit ne laisse pénétrer qu'une main et qu'un bras de femme. Cela suppléait aux meubles : seuls des tapis et des coussins ornaient ces salles fraîches.

A Delhi, le Diwan-i-Khas dresse sa masse aérienne aux larges auvents de marbre inclinés, dominée par quatre clochetons, entre une cour intérieure et le rempart qu'il couronne et d'où ses baies fermées de pierre ciselée dominent le cours de la Jumna, son lit trop large et l'opulence des jardins riverains, poudreux et dévastés aujourd'hui. Appuyez-vous contre cette balustrade et, tournant le dos à l'horizon, laissez errer vos regards à travers les piliers carrés allégés des quatre colonnettes qui les flanquent, la merveille des arcs décalobés (les plus petits à six lobes) aux arêtes en tranchant de hache, qu'une recherche heureuse divise dans le sens de l'épais-

seur en trois sections, dont celle du milieu en retrait. La multiplication de ces arêtes et de ces angles aigus sur des plans différents découpe avec une grâce hardie, imprévue, souverainement légère et somptueuse, les pans de perspective apparus entre les colonnes : ciel cru, feuillages pâles ou plafond rutilant. Ce plafond, naguère d'argent massif, dont les plaques alourdirent le butin de Nadir-Shah, Tavernier l'évaluait à vingt-six millions de notre monnaie. Il a été remplacé par un autre de bois. La décoration de l'ensemble unit le marbre, l'or et les pierres fines. Les reliefs sont dorés, dorés les chapiteaux étroits des piliers. Le profil familier de l'arcature en col d'amphore, enrichi par une fantaisie florale inédite, encadre d'or les dahlias, les tulipes, les digitales ou les ancolies qui déploient avec un apparat quasi héraldique, leurs calices de sardoine et leurs feuilles de malachite. Rien n'égale le charme des vieux ors sur le marbre. Il s'y évoque le mystique enlacement des rayons et des météores, la magie des couchants sur les neiges, les fêtes les plus divines de la lumière et de l'éther.

Or, ici, malgré l'horreur des badigeons, la crudité des dorures modernes, les bicoques entr'aperçues dans les intervalles des piliers ou des arbres, l'illusion renaît d'un des lieux où le rêve de l'ambition comblée, le vœu du despotisme artiste, la jouissance de la vie parmi la plus enivrante fortune de réalisation permise, se sont le plus passionnément exaltés. Et l'on arrive sans effort à l'état d'âme que manifeste la célèbre inscription persane de cet unique monument : « S'il est un paradis sur terre, le voici, le voici! »

A droite du Diwan-i-Khas, on trouvait le Harem; à gauche, les Bains. De l'un aux autres, à travers les appartements privés de l'empereur et des begums, un canal d'eau vive porte en ligne droite, parallèle au rempart, son gage de fraîcheur murmurante sans lequel nulle volupté d'Orient ne se croirait achevée. Peu profond, aisé à franchir pour des pieds nus, il file à découvert, sauf sous le Diwan-i-Khas, où le cachent des dalles à travers lesquelles il élevait jusqu'au souverain en arroi son bruit de source lointaine. L'eau luisante et mouvante complète délicieusement la transparence et le poli du marbre. Comme la neige, le marbre est pétri de cristaux innombrables; comme le marbre qui glisse, l'eau fuit, diaphane et pure à l'envi, doublant d'un reflet qui est une caresse l'image et la séduction de sa coupe. L'eau mire des plafonds ciselés, des murs chatoyants, des grilles d'albâtre à rehauts d'or, s'égare dans les jardins sous des fleurs animées, s'épanche en nappes d'argent

devant des niches garnies de lampes, où elle s'avive d'un nouvel enchantement au sortir des fraîches ténèbres jalouses : celui de la lumière. Ici, elle noue autour du bain des begums un canal où les inscrustations ondulées imitent le balancement des herbes, la fuite des poissons, tandis qu'au centre de la même pièce, elle chante dans une vasque qu'elle semble avoir ciselée elle-même, tant le marbre s'y ride comme le sable dans les conques des plages au reflux en



TOMBES DE L'EMPEREUR SHAH JEHAN ET DE L'IMPÉRATRICE MUMTAZ-MAHAL DANS LE TAJ-MAHAL, A ÁGRA

lacis de jaspes pâles, à moins qu'il ne s'évide, pareil au moule abandonné de quelque lotus fossile. Plus loin, on donnait au mobile élément des réservoirs de jade dont des pierres de bon augure décoraient les margelles : rubis, diamants, escarboucles, et ces turquoises de la vieille roche dont la mine est perdue. L'eau, le jade, la chair vivante..., triple féerie de volupté!

Alors, comme des Narcisses exaltés par leur propre contemplation, les beaux marbres s'émeuvent, parlent. On lit ceci au mur du Khwabgah' qui fait pendant au Hammam, de l'autre côté du

1. Maison des rêves, la chambre à coucher de l'empereur.

Diwan-i-Khas: « Célébrons ce jardin de Haiyut Baksh, qui est dans le palais comme une lampe dans une assemblée, et ce pur canal dont l'eau limpide est comme un miroir pour tout être qui voit, et, pour le sage, dévoile le monde mystérieux, et les cascades dont chacune, peut-on dire, est la blancheur du matin ou bien une tablette dérobée aux secrets du destin. » Ainsi, l'eau, magicienne déjà, devient initiatrice, au comble de ses sortilèges; elle prête son âme à ces magnificences qu'on pourrait juger barbares, elle répand dans ce décor de sensualité trop facile un peu de ce hautain souci, de cette tristesse voluptueuse, où le fruste appétit de la puissance ou du baiser s'ennoblit d'une aspiration infinie.

Nous ne décrirons pas minutieusement les « petits appartements » de Delhi ou d'Agra. Les illustrations ci-jointes tâcheront d'en donner une idée suffisante. Ici comme là, des tours de forteresse s'épanouissent en kiosques ciselés à noms de fleur, telle cette tour du Jasmin où résidait la sultane favorite et dont les grès massifs et les marbres frêles représentent assez bien les deux aspects du despotisme. Ici comme là, des pavillons à colonnes s'ouvrent sur des enclos comme cet Anguri-Bagh (Jardin des vignes), cloître adorable, illustre dans toutes les légendes d'Hindoustan et dont les violettes sont toujours odorantes. Des marbres translucides, une fleur peinte dessus, ferment des fenêtres carrées. Parfois, des stucs persans s'incrustent de fragments de miroir. Des dômes d'or couvrent des galeries aux treillis de pierre qu'un boulet égaré a déchirés par endroits. Des viviers, des citernes à galerie se creusent. Des souterrains infestés de cobras rayonnent vers la campagne.

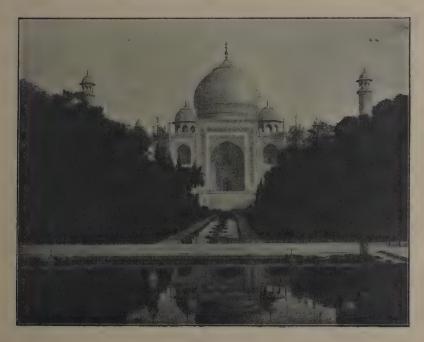
On ne saurait oublier non plus les mosquées, les unes simples chapelles privées du monarque ou des reines, l'autre le Moti-Musjid (Mosquée-Perle) d'Agra, plus grande, et qui demeure non seulement l'œuvre architecturale la plus parfaite peut-être que les Mogols nous aient laissée, mais la preuve éclatante de leur aptitude, nécessaire à tout art accompli, à manifester de la beauté par la seule éloquence de la ligne et de la matière pures. La noblesse, la chasteté souveraine de ces marbres nus qui n'empruntent aucun décor postiche, font de ce temple éthéré un lieu de prière élu entre tous ceux de la terre.

Il y a quelque chose de plus intense dans l'impression mystique de ces arceaux dentelés, de ces perspectives blanches et bleuâtres que dans l'envolée des perpendiculaires gothiques.

La sensation du divin que donnent les gigantesques pagodes

Tammoules, les plus vastes du monde, paraît confuse, extravagante, bourbeuse à côté de la ferveur qui se dégage de cet acte de foi et de grâce taillé dans la substance la plus parfaite qu'aient élaborée les feux intérieurs.

La sérénité du temple grec même n'a point cette passion pétrifiée dans de la beauté. L'un accueille la divinité née du jeu des phénomènes, des nuées, des flots et des vents, éclose du mythe originel



LE TAJ-MAHAL, A AGRA

sans plus de peine que la fleur du bourgeon, l'autre pour qui la divinité est l'inconcevable, l'appelle, l'imagine, en un rêve de pierre fervente. C'est la différence de la joie au ravissement. Qu'on n'imagine pas cependant quoi que ce soit de tendu ni de douloureux dans la sensation que donne la Perle des mosquées. La première émotion est plutôt de paix et de sérénité. Ce n'est que plus tard que devient sensible l'ardeur qu'y pourrait atteindre la méditation épurée du fidèle. Une vibration du métal chauffé à blanc fait courir alors ses ondes sur ces marbres. Puis tout s'apaise de nouveau : le sanctuaire est vivant, une âme mystérieuse y palpite entre la félicité et l'extase....

Le mausolée élevé par Shah Jehan à l'impératrice Mumtaz-Mahal (l'Orgueil du Palais), est assurément l'édifice le mieux connu et le plus glorifié de l'Inde. Cette tombe de marbre blanc, qui porte à la même hauteur que notre Panthéon son dôme aérien au-dessus des eaux qui la mirent et s'élève comme une apparition des sombres feuillages d'un jardin clos, rassemble les associations les plus émouvantes de la gloire, de la beauté, de l'amour et de la mort. Des artistes, irrités de l'entendre comparer au Parthénon, l'ont accusée de mièvrerie, de froideur officielle. Des poètes, en revanche, ont déliré d'admiration. Il semble bien qu'elle défie le jugement et déconcerte également comparaison, critique et louange. Un jour, le Tâj aura cessé de fournir des morceaux de bravoure aux globetrotters frottés de littérature; mais sera-t-il jamais classé, rangé dans le calme, un peu morne, Olympe des chefs-d'œuvre? Je l'ignore. On en lira ailleurs d'abondantes descriptions. Mais quelque chose de sa beauté, l'esprit chaste et tendre de son génie, demeure inimitable. Phrases, couleurs, contours, tout le trahit. Entre la sécheresse et le lyrisme, l'émotion s'évade. Laissons donc l'homme d'action prier ces beaux marbres de rafraîchir son front, ses fièvres; l'esthète y rêver l'adolescence merveilleuse de quelque Messie de beauté, Ion de ces parvis barbares; l'artiste, parmi la pénombre intérieure des doubles treillis de marbre, apaisant la lumière jusqu'aux mausolées, y épeler la poésie des épitaphes, tandis que les hauteurs du dôme s'emplissent de musique, inquiétude éternelle d'échos qui ne reposent point.

Et recommandons simplement, avec l'auteur de l'excellent guide Murray, de visiter fréquemment le Tâj et ses jardins, notamment à l'aube, au clair de lune et au déclin du jour. C'est à cette dernière heure peut-être qu'il s'exprime le plus complétement. Du haut de la mosquée de droite (deux mosquées en effet flanquent l'enceinte du jardin) la vue embrasse un noble paysage. Entre le jardin et le fleuve, la masse de marbre immaculé prend des tons de miel et d'ambre, les lignes du dôme et des cyprès se caressent au couchant, comme en la volupté consciente de leur mystère et de leur harmonie. Chaque objet revêt son fantôme. Dominant la masse empourprée du Fort à l'horizon, on découvre les trois dômes de la Moti-Musjid, deux palmiers qui penchent. La rivière est rose et bleue. Dans le dessein de Shah Jehan, un pont monumental devait la franchir à cet endroit, unissant le Tâj à un autre mausolée d'égale splendeur, où l'empereur eût reposé lui-même.

Mais on ne voit, à la place d'un si beau songe, qu'une grève plate où de grosses tortues sont échouées à demi, des cailloux qu'arpente un pluvier. Et rien n'unit les rives du fleuve, que parfois un vol de perruches vertes qui file à toucher l'eau, flèches d'émeraude volées au carquois d'or du crépuscule, message du Désir au Néant par-dessus l'eau qui passe!

ROBERT D'HUMIÈRES

1. Nous n'avons pas parlé de la mosquée de Wazir-Khan, à Lahore. Avec ses faïences nakkashi, elle se rattache trop évidemment à l'art persan pour trouver place dans cette étude. Elle n'en demeure pas moins un des plus pittoresques édifices de l'Inde.





LA PEINTURE FRANÇAISE A LA FIN DU XV° SIÈCLE

(1480 - 1501)

(DEUXIÈME ARTICLE 1)

H

LE MAITRE DES PORTRAITS DE 1488 OU LE MAITRE AUX FLEURS DE LYS

Le Louvre, disais-je précédemment, possède deux précieux portraits de Pierre II, duc de Bourbon, et de sa femme, Anne de Beaujeu. Les deux époux, désormais rapprochés, ne sont pas entrés ensemble dans notre musée national; Pierre de Bourbon a été le premier à figurer sur nos cimaises.

Quand on feuillette nos inventaires du règne de Louis-Philippe, on est frappé bien vite de la prédominance du portrait sur les autres genres de peinture de l'époque. Si le choix n'est pas toujours délicat, la matière au moins est abondante; c'est un incroyable pêle-mêle historique et artistique, où il y a de tout, du mauvais et même du bon; mais surtout du médiocre, et souvent de l'indifférent. Ce goût marqué s'explique; ne nous en plaignons pas, si peu de goût que montre l'assemblage: grâces en soient rendues aux écrivains du romantisme et de la critique, au beau mouvement de curiosité et de reconstitution qu'ils déterminèrent — depuis le groupe du Globe, les Vitet, les Fauriel, les J.-J. Ampère, jusqu'aux Thierry, aux Barante, aux Sainte-Beuve, aux Mérimée, sans parler des grands maîtres de la poésie et de la prose qu'il n'est nul besoin de citer.

1. V. Gazette des Beaux-Arts, 3° pér., f. XXV, p. 89.

C'est donc à ce retour, par eux provoqué, vers la littérature et l'art d'avant le xvue siècle, c'est à cet amour, parfois un peu înconsidéré mais sincère, pour toute effigie des représentants de ces siècles préclassiques, que nous devons la présence au Louvre du duc Pierre II. En passant, il faut saluer et remercier ces initiateurs.

Au numéro 5155, l'inventaire L. P. (Louis-Philippe) porte, sous la rubrique Inconnu, la mention du «tableau représentant Pierre, duc de Bourbon et d'Auvergne, etc. (1439†1503). Derrière lui, saint Pierre lui montre les clefs du Paradis ». On lit ensuite qu'il mesure 0^m 74 de haut sur 0^m 66 de large, et, par erreur, puisqu'il est peint sur un panneau de bois, qu'il est sur toile. On lit enfin qu'il fut acquis, pour la somme de cinq cents francs, d'un M. Vallet, par décision du 10 mai 1842, à destination de Versailles où il fut transporté. Il n'en sortit qu'après la guerre de 1870 : à un moment donné, on cessa de le considérer comme un simple document historique; on s'avisa que c'était une œuvre d'art, d'art national, et que sa place était mieux marquée au premier musée français. On n'eut pas tort, comme le prouve la suite des événements.

Pour le moment, examinons cette peinture avec attention. Et, d'abord, relevons les deux lignes d'inscription placées en bas du cadre — inscription qui n'a encore été signalée ni reproduite, que je sache, dans aucun catalogue, et que la maison Braun, par une omission regrettable, n'a pas fait figurer dans sa reproduction du tableau (ainsi qu'on peut en juger ci-contre). Voici sa teneur:

pierre duc de bourbon et d'auvergne conte de clermont de fourest et de giem viconte de carlat et de murat seigneur de beaujoloys de chatel chinon de bourbon lanceys et d'annonay per et chamberier de france lieutenant du roy et gouverneur de languedot + l'an mil + CCCC + IIII + XX + VIII +

Les caractères gothiques de l'inscription sont en grande conformité avec ceux qui figurent, selon le même mode, au bas du petit portrait du dauphin Charles-Orlant, fils de Charles VIII (portrait cité et reproduit dans notre article précédent et daté de 1494); les lettres et les mots sont très serrés, mais il n'y a pas d'abréviations, ainsi que dans le petit portrait. Le tableau — qui est un volet gauche de triptyque, on le verra plus loin — mesure, cadre et panneau compris, 0^m84 de haut sur 0^m77 de large; la partie centrale — pour le moment absente, qu'elle soit détruite ou cachée, ignorée ou méconnue — avait donc, avec la même hauteur, 1^m54 de large; c'était,

évidemment, d'après l'attitude des personnages des volets, une scène religieuse, et peut-être, d'après ses proportions mêmes, un Ensevelissement du Christ, sujet fort à la mode à cette époque parmi les artistes de tout genre et leurs clients, ainsi qu'en témoigne, par exemple, en sculpture, l'Ensevelissement de Solesmes, 'qui a été attribué à Michel Colomb, et dont les proportions sont parentes.

Bien que le duc, vu de trois quarts, se présente à nous agenouillé et comme en prière, il a gardé sur la tête un bonnet de nuance sombre, semblable encore à ceux que portait son beau-père Louis XI, mais sans visière, à bordure relevée et nouée sur le front; les longues mèches blondes de la chevelure, cachant l'oreille, tombent jusqu'à l'épaule. Les mains jointes, sans anneau, émergent de la fourrure fauve qui borde les amples manches et l'encolure du surtout de velours grenat, d'un grenat chaud et nourri, dont un œil gourmand peut se rassasier. Le collier de l'ordre de Saint-Michel pend au cou du gendre du feu roi. Ce n'est point là une figure d'ambitieux. Rien de tourmenté, d'excessif, de maladif; de la dignité tranquille, celle d'un homme bien assis dans une haute situation et qui remplit sans nul écart tout son mérite, une bonhomie naturelle qui ne va pas sans finesse, un soupçon d'air paterne que ne contredisent point le double menton et l'empâtement commençant des traits, bien que le prince, né en 1439, n'ait pas cinquante ans sonnés : voilà ce qu'on peut épeler à livre ouvert sur la face placide, dans les yeux clairs et la bonne mine de cette figure sans détours, tous signes s'accordant bien avec le caractère que nous révèle l'histoire. Nous verrons tout à l'heure le contraste avec la duchesse. Ici, pas un souci persistant, pas une idée fixe, pas un plan obstinément poursuivi, n'ont mis leur griffe et laissé leur trace sur ce visage débonnaire, d'un demi-siècle d'âge.

En avant de Pierre de Bourbon, son patron saint Pierre est debout, soutenant de la main droite les deux clefs d'or du Paradis, dont les pannetons sont tournés vers le haut. Notons là une particularité de cette œuvre de transition, une nouveauté de cette période de recherche, d'émulation et de progrès dans notre école : le saint protecteur n'est plus placé, traditionnellement, derrière le donateur, ainsi que le pratique encore Jean Foucquet, par exemple, dans ses portraits d'Étienne Chevalier, peinture et miniature. Déjà, dans cette dernière, saint Étienne n'est plus simplement juxtaposé à son protégé, à son filleul; il entre en relation avec lui, il lui touche l'épaule d'une main bienveillante et semble le recommander du

LA PEINTURE FRANÇAISE A LA FIN DU XV° SIÈCLE 321 geste à la Reine des anges. Avec le maître de 1488, le céleste parrain, le « patron », non seulement précède son protégé, mais entre en



PIERRE II, DUG DE BOURBON, SIRE DE BEAUJEU,
ACCOMPAGNÉ DE SAINT PIERRE (ÉCOLE FRANÇAISE, 1488)
(Volct gauche d'un triptyque, au Musée du Louvre.)

scène d'un façon plus active, plus efficace; il prend nettement position d'intermédiaire entre la terre et le ciel, de transmetteur de la grâce du ciel à la terre. Ici nous voyons saint Pierre abaisser vers le duc de Bourbon un regard paternel; sa bouche semble s'ouvrir pour lui adresser une parole de réconfort et lui inspirer confiance. Avec le maître de Moulins, nous verrons, dans la même donnée, l'attitude et le geste des saints patrons se transformer, s'animer encore, devenir plus souples, plus expressifs, plus insistants..... Le costume de saint Pierre est simple; — tout chez notre maître a cet air de simplicité large, de franchise aisée et de naturelle noblesse. C'est, sur une robe lilas, déboutonnée du haut et laissant voir la chemise du pêcheur, un ample manteau vert, mais d'un vert admirable, singulier, propre au maître, un vert qui n'est ni celui de l'émeraude, ni celui du gazon, mais nourri, plein et succulent à souhait, comme le grenat du surtout ducal. Ces deux beaux tons, si magistralement soutenus, reparaissent, autrement répartis, dans le volet d'Anne de Beaujeu.

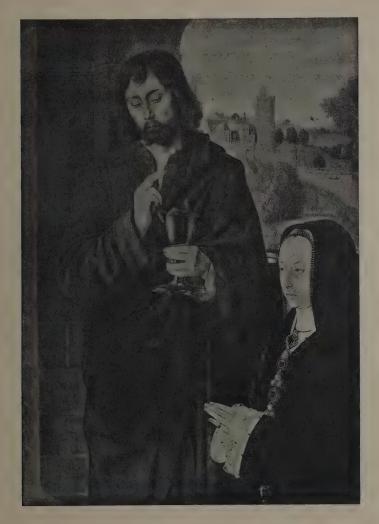
Derrière nos deux personnages, une baie ouvre sa large arcade, très surbaissée, sur la campagne verdoyante du Bourbonnais, par un beau jour d'automne. Je reviendrai sur ce paysage si nettement défini et sur sa conception toute personnelle, bien qu'on puisse le rattacher à ceux de Foucquet et de l'école de la Loire, que le maître de 1488 embellit, précise, parachève encore, comme il a fait pour les figures. L'architecture de la baie, dans le style de transition du temps, est dépourvue d'ornements et de complications; le peintre a relevé sa nudité en étendant sur l'appui de la fenêtre, presque entièrement caché par les deux figures, un riche tapis de velours bleu noir fleurdelysé d'or; malheureusement toute la partie tombante, du côté des personnages, a été maladroitement repeinte, probablement vers l'époque de l'acquisition, par les procédés d'alors, admettant le bitume avec d'autres ingrédients tout à fait étrangers à la technique du xve siècle et à celle de l'auteur des portraits. C'est ici le cas d'indiquer qu'au revers de ce panneau de chêne (aussi bien qu'au revers de son pendant dont il va être question) un enduit verdâtre, également fleurdelysé d'or, a été appliqué, sans doute à la même époque, sous la Restauration (?). C'est aussi le cas de se demander ce que portaient ces revers de volets à l'origine, et ce qui apparaissait quand le triptyque était fermé. Étaient-ce des grisailles à sujets et personnages? Étaient-ce simplement, en camaïeu, les armoiries du duc et de la duchesse, supportées peut-être par des anges ou des figures symboliques de fantaisie? Il en est des exemples, et je penche pour cette dernière hypothèse. Les armoiries des deux époux étaient fort décoratives; le duc et la duchesse en étaient prodigues; à Moulins on les rencontre à chaque pas, sur le verre et dans la

pierre. Il se pourrait que, pendant la période révolutionnaire, ces emblèmes suspects eussent été détériorés par des mains ignorantes, dans l'excès de la colère d'un fanatisme aveugle, ou, plus simplement, qu'ils eussent été effacés par un possesseur pusillanime, tenant à garder l'objet sans vouloir risquer l'accusation de pactiser avec les « tyrans ».

Je reviens au paysage, cette partie essentielle de l'art du maître dont nous cherchons à reconstituer les traits distinctifs. C'est qu'en esfet nous retrouvons ce même paysage, avec tous ses caractères particuliers, dans les autres peintures qui nous restent & examiner; et c'est, pour la troisième, l'élément principal, et le plus en évidence, qui, de prime abord, permet le rapprochement. Les détails, dans leur précision et minutie, sont suggestifs; ils prêtent à des conjectures intéressantes. C'est aussi par l'emploi du paysage, par la prédilection qu'il témoigne pour cette partie de son art, que l'artiste au service du duc et de la duchesse en 1488 se distingue d'un confrère évidemment plus avancé d'âge et de tendance, qui eut également à travailler pour les deux époux, le maître de Moulins: dans aucune partie de son grand triptyque, pas plus que dans les deux pièces que nous en rapprocherons, nous ne trouvons trace de paysage. Ce sont toujours des lambris, des murailles, des draperies qui forment les fonds. Moins raffiné, moins distingué peut-être d'origine et de goûts, moins citadin et courtisan, mais plus observateur des choses de la nature, le maître de 1488 la regarde avec amour; il se complaît à pénétrer dans son intimité. On' voit déjà, dans le seul panneau décrit, combien il a étudié de près la région du Bourbonnais qui confine au Forez et à l'Auvergne et où se trouvaient situées les résidences des deux époux les plus belles et les plus justement préférées. L'une d'elles, sur le nom de laquelle on est encore réduit aux conjectures, figure dans le paysage du panneau de la duchesse. Par cette conception du paysage, par ce goût marqué pour la reproduction de la nature champêtre, le maître de 1488 ressemble, plus encore qu'à Foucquet dont il élargit la tradition, à un artiste admirable contemporain de Foucquet, qui ne nous est encore connu que par ses miniatures : l'auteur anonyme des illustrations du poème du roi René, La Très doulce mercy du cueur d'amour espris. Le maître de 1488 reste plus simple, moins romantique, moins profondément imaginatif; il s'écarte moins des données courantes; mais, s'il n'a pas ce génie inventif et saisissant du grand miniaturiste, il nous captive par le naturel de son style et le charme de sa sincérité.

Regardez, dans le panneau de Pierre de Bourbon, ces coteaux riants, cette contrée toute mamelonnée de basses collines aux lignes mollement ondulées. Voyez ces plis et replis de terrain, qui gardent parfois de clairs étangs entre leurs pentes douces; remarquez ces mouvements divers du sol, qu'on sent si amoureusement observés et si fidèlement rendus; admirez et goûtez la fraîche parure d'herbes et d'arbres de ce coin béni de la planète : prés et cultures, saules au bord des eaux, ormes et chênes autour du clocher du village, autour de la chaumière et du manoir, novers et châtaigniers sur les hauteurs. De blancs nuages de fin d'été rompent l'uniformité du ciel. La dominante du paysage, notons-le en passant, n'est plus bleuâtre, comme dans l'école de Tours; elle tire sensiblement sur le vert. C'est bien là, tel qu'il est encore présentement, tel que je viens de le voir hier, ce Bourbonnais touchant au Forez et à la Limagne, doux à visiter, bon à traverser en toutes ses parties : fins de montagnes, vallons boisés, plaines peuplées d'habitations, et partout une abondance de cours d'eaux et d'étangs, reflétant un ciel harmonieux.

Aussi le regret est-il grand, quand on compare les dimensions du second panneau du Louvre à celles du premier, de constater qu'il a été tronqué, et que cette mutilation nous prive de la moitié du paysage, celle de droite. Heureusement, dans la partie gauche, se trouve le château dont nous aurons à nous occuper. Donc, le panneau contenant le portrait d'Anne de France, fille de Louis XI, dame de Beaujeu, duchesse de Bourbon (nº 1005 du dernier catalogue sommaire), s'il a, à peu près, la même hauteur que celui du duc, n'a plus, en largeur, que 0^m50 au lieu de 0^m66. Le Louvre doit ce précieux volet à la libéralité de M. Jules Maciet, qui eut l'idée excellente de l'acquérir, en 1888, à la vente La Béraudière. A part le détail de la mutilation, il est, dans ses grandes lignes, paysage, architecture et disposition des personnages, le pendant exact du panneau précédemment décrit. La duchesse, née en 1461, doit avoir vingt-sept ans, d'après la date inscrite sur le panneau de son mari, Cette si jeune femme au front bombé, à la mine sérieuse et volontaire, est tout simplement l'héritière de la pensée de son père Louis XI, la continuatrice de sa politique, la régente de France pendant la minorité de son jeune frère Charles VIII. Cette année 1488 est la date du triomphe de cette pensée, de cette politique, triomphe consacré par la défaite du duc de Bretagne à Saint-Aubindu-Cormier (27 juillet). Elle marque aussi l'apogée de la puissance du duc, qui entre alors en possession de tous les biens de la branche aînée. Certes, Madame Anne n'est pas belle ; ce n'est point là, en dépit des lèvres fortes, du nez charnu et du double menton, une créature



. ANNE DE FRANCE, DUCHESSE DE BOURBON,
ACCOMPAGNÉE DE BAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE (ÉCOLE FRANÇAISE, 1488)
(Volct droit d'un triptyque, au Musée du Louvre.)

de volupté et de passion; c'est plutôt la première « ménagère » du royaume, de ce « ménage » de France exposé alors aux pires aventures, et qu'elle en sut garder jusqu'à la majorité du jeune roi, plus entendue à sa tâche que bien des hommes. Mieux encore : elle se

présente à nous sous l'aspect plutôt sévère d'une abbesse, de la directrice d'un vaste et riche couvent, avec sa grande coiffe d'un violet sombre d'où déborde un rien de cheveux cendrés — et non châtains, comme on rapporte que les vit la duchesse d'Angoulême, quand elle fit ouvrir en 1830 le cercueil de « Madame la Grande » à Souvigny — avec son ample surtout du même violet sombre (un peu gâté par l'injure du temps et de l'homme), qui laisse passer, aux manches et au col, le corsage d'hermine; avec la lourde chaîne suspendue au lacet de ce col d'où elle tombe toute droite, orfèvrerie d'une magnificence vraiment royale, qui tranche sur l'austérité du costume, avec son alternance de gemmes serties d'or et de trèfles de grosses perles. C'est d'ailleurs le seul bijou apparent, outre la bague dont le chaton, orné d'une pierre de nuance indistincte, brille au petit doigt de la main gauche.

Le saint qui accompagne la duchesse de Bourbon porte un manteau rouge par-dessus la robe verte, de ce beau vert spécial déjà signalé; son front, comme celui de saint Pierre, est ceint d'une auréole d'or en léger relief, selon la tradition (c'est un détail que nous ne retrouverons plus, dix ans plus tard, auprès des portraits des mêmes personnages). Non moins que les portraits, les deux saints du maître de 1488 lui font grand honneur : la noblesse de leur attitude, la beauté des plis de leurs draperies, la gravité douce et la juste proportion de leurs traits, nous laissent croire qu'il a regardé nos grandes cathédrales, et qu'il n'a pas dédaigné de puiser à cette antique et pure source française l'inspiration de ses saintes figures.

Deux détails importants, peut-être liés l'un à l'autre, sont à relever et à retenir dans ce panneau de la duchesse.

Le saint, que je n'ai pas nommé encore, est saint Jean l'Évangéliste expulsant, par sa bénédiction, de la coupe empoisonnée les esprits mauvais, sous la forme de trois petits dragons qui se tordent dans les convulsions de l'agonie. Pourquoi là saint Jean, et non sainte Anne, la patronne naturelle de la dame, celle qu'on voit derrière elle, dix ans plus tard, dans le volet droit du triptyque de Moulins? Le cas est rare, pour ne pas dire unique, et fait pour troubler. Il déconcerte notre emploi d'un des moyens les plus usuels de recherche, pour l'identification des personnes inconnues. A quelle circonstance spéciale se rattache ce choix? Est-ce là l'effet d'un vœu? d'un engagement pris par le couple avec une tierce personne? Dans l'entourage de la duchesse, je ne vois que son beau-frère, le duc Jean II, l'aîné de son mari et le détenteur du titre ducal, qui portât

ce prénom. Or, Anne avait toujours essayé de le gagner à ses vues; en 1483, après la mort du roi son père, elle lui avait donné en pâture la fonction de connétable qu'il convoitait; bien plus, il se trouve que sa mort, et par suite la transmission du titre de duc de Bourbon au sire de Beaujeu, monseigneur Pierre, eut lieu précisément en cette année 1488 d'où le tableau est daté. Y eut-il, dans cette présence du saint Jean aux côtés de la nouvelle duchesse, un hommage rendu au vieillard défunt, l'exécution d'une promesse faite au lit de mort, ou, simplement, l'accomplissement d'un vœu tacite se rapportant à un désir secret, partagé par les deux époux ?

J'avais été conduit à une autre supposition, mais qui pourrait, jusqu'à un certain point, s'accorder avec la précédente : c'est que la chapelle du magnifique château, d'une architecture si définie, qu'on aperçoit dans le fond avec une pièce d'eau où passe une barque au pied de la grosse tour, avait été édifiée sous le vocable de saint Jean l'Évangéliste. J'avais dirigé mes recherches dans ce but, espérant arriver par là, peut-être, à retrouver le nom du château, une des résidences favorites du duc et de la duchesse à cette époque, héritée peut-être du duc Jean avec son titre (et dans ce cas la qualité du possesseur antérieur expliquerait, de sa part d'abord, de la part de la duchesse ensuite, le choix du « vocable » du patronage). Mais ceci n'est point sans soulever diverses objections. D'autre part, la configuration de l'édifice ne m'a pas apporté de clartés nouvelles sur la question, qui reste pendante, bien qu'elle soit à peu près circonscrite entre les résidences de Cleppé (sur la rive gauche de la Loire, en face de Feurs), de Bourbon-l'Archambault, auquel j'avais pensé d'abord, de Chantelle en Allier 1 (sur les confins de l'Auvergne), qui fut le séjour préféré de la duchesse à la fin de sa vie, et peut-être encore de Bourbon-Lancy. Le doute est permis sur ce point, et nous devons en rester là pour l'instant, les archives consultées n'ayant rien livré encore à ce sujet.

Il nous reste à étudier une nouvelle peinture, une troisième, qu'on peut avec raison attribuer à la même main, en même temps que la personne représentée se rapporte certainement à la même famille des ducs de Bourbon.

1. Le département de la sculpture française du moyen âge, au Louvre, possède trois belles statues provenant de Chantelle et commandées par le duc et la duchesse de Bourbon, dont elles représentent les patrons, ainsi que celui de leur fille : saint Pierre, sainte Anne, avec la Vierge cette fois, et sainte Suzanne. Nous y reviendrons à propos du maître de Moulins.

Il y a onze ans passés, en février 1890, eut lieu à Paris la vente da la collection du prince Pierre de Bourbon et Bourbon, duc de Durcal. Cette collection comprenait une partie de la galerie de don Sébastien Gabriel de Bourbon, Bragance et Bourbon, infant d'Espagne et de Portugal, père du prince Pierre; et le catalogue parisien, édité par les soins de MM. Haro frères, reproduisait, pour cette partie provenant de la galerie royale, les anciens numéros et les anciennes attributions. C'est ainsi qu'au nº 23 du catalogue Haro figurait un soi-disant portrait de Jeanne la Folle sous le nom de Holbein, avec la désignation, à la fois intéressante et sage en l'espèce : « Attribution de l'ancien catalogue, n° 1339. » En effet, ni le nom de Holbein, ni celui de Jeanne la Folle, ne pouvaient soutenir un instant l'examen des connaisseurs. Parmi eux, notre collègue M. Paul Durrieu fut le premier frappé par la ressemblance de la personne représentée avec la jeune Suzanne de Bourbon du triptyque de Moulins, lequel, depuis trois mois, venait de quitter le Trocadéro (1889) pour retourner à sa cathédrale. Il était clair, aussi, que le portrait appartenait à l'école française de la fin du xv° siècle. M. Paul Durrieu ne manqua pas d'attirer sur ce point l'attention du musée du Louvre. Ce fut à un riche amateur d'origine espagnole, mais fixé à Paris, qu'échut alors cette petite peinture : peut-être avait-il connu, par relations ou personnellement, les possesseurs des tableaux, ou qu'ayant simplement visité soit la galerie soit la collection, il avait désiré en conserver un souvenir. Toujours est-il qu'il possède encore le portrait reproduit ici : grâce à sa bienveillance, à sa complaisance éprouvée, nous avons pu l'examiner de près, nous pouvons l'étudier à loisir, lui restituer sa vraie place et son entière valeur. C'est pour nous le plus agréable des devoirs d'en remercier un galant homme et un esprit éclairé.

Vous voyez, debout mais à mi-corps, une petite fille de six à huit ans, la figure un peu ingrate, l'air plutôt triste et chagrin, laissant deviner un fond maussade. De ses mignonnes mains rapprochées, elle égrène un chapelet, tournée de trois quarts vers la droite. Ceci, joint à la considération que le panneau, comme le montre un instant d'examen, était primitivement cintré du haut, nous indique le feuillet gauche d'un diptyque ou petit oratoire portatif, d'une « chapelle », comme on disait encore au xvn° siècle. Le feuillet droit représentait un sujet pieux, une ou plusieurs saintes figures, à qui l'enfant fait ses dévotions. C'était probablement une Vierge avec son nourrisson divin; et j'ai cru un moment avoir



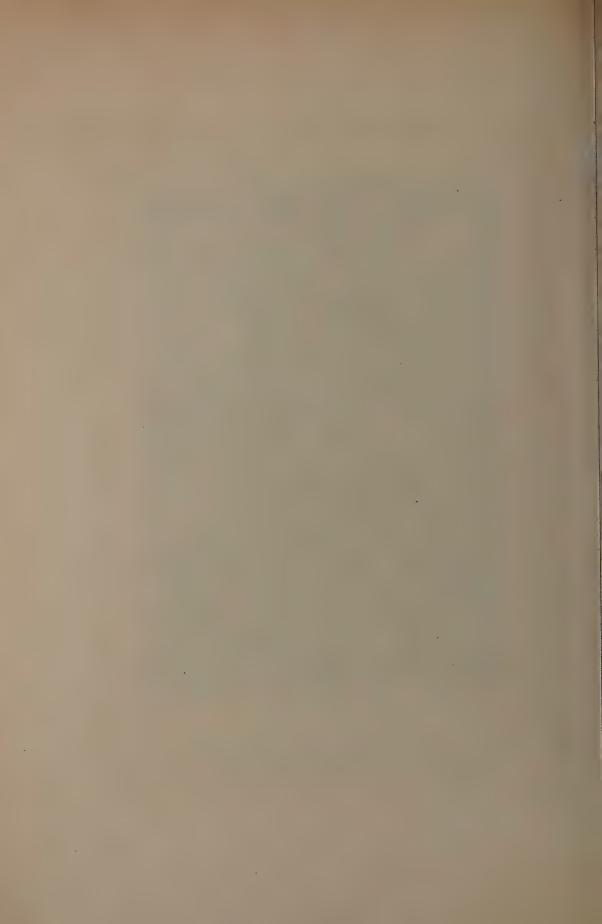
Gazette des Beaux-Arts

Hélioq J Chauset

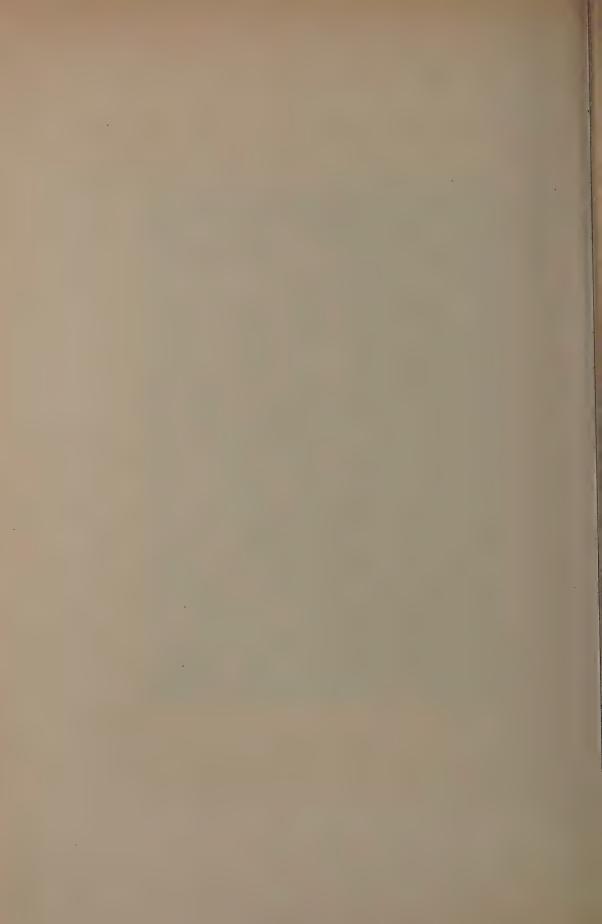
SUZANNE DE BOURBON

l'euillet gauche d'un diptyque...Ecole française de la fin du XV° siècle...
Collection de M° Yturbe!

This Allas Comb Part







retrouvé ce feuillet perdu dans le n° 1001^A du Louvre, acquis en 1892, représentant le même sujet, et cintré du haut, qui est, lui aussi, un feuillet de diptyque, et que j'ai cité dans le premier article de cette étude. Mais si les proportions des deux panneaux sont les mêmes, les dimensions diffèrent légèrement; de plus, le sens selon lequel la Vierge est tournée laisserait plutôt supposer qu'il s'agit aussi, là, d'un feuillet gauche; et surtout le caractère de la peinture dénote, en même temps qu'une période antérieure au petit portrait, une prédominance bien nette de l'élément flamand, que j'ai déjà indiquée, d'ailleurs, au cours du premier article.

Comparons maintenant les détails de ce portrait avec ceux des deux précédents : nous retrouvons le même esprit et le même faire, le même goût dans l'ordonnance, les mêmes prédilections et réussites dans la couleur. L'agencement vertical de la petite figure debout, avec l'appui de la fenêtre et les trois plans du paysage, est pareil, par exemple, à celui que nous pouvons observer chez le saint Pierre; le visage est coupé au même niveau par la ligne d'horizon, placée assez haut pour donner à l'aspect « panoramique » de la campagne tout son développement. Quant à l'arrangement même et à la facture du paysage, si particuliers, la ressemblance est frappante, on peut même dire l'identité évidente; elle équivaut à une marque de fabrique, à une signature; elle se marque non seulement dans l'égale répartition des trois plans et dans leurs proportions avec la bande du ciel, mais encore dans la facture plus ou moins lisse ou grenue, selon qu'il s'agit des pelouses ou des arbres, des eaux ou des nuées, des terrains ou des constructions; c'est surtout la couleur, toute personnelle, qu'on retrouve pareille dans ce ciel turquoise égayé de « cumulus » dorés ou de « stratus » laiteux, dans ce sol vallonné où le vert domine en toutes ses nuances, relevé par le bleu pâle des eaux qui baignent les murailles grises des castels gothiques aux toitures ardoisées, ou par les jaunes tirant sur le roux des premiers plans, prés grillés du soleil, blés fauchés, guérets en friche. Remarquez enfin le rendu des diverses essences d'arbres, leur diversité de port et d'étage, la façon de les isoler sur les versants de collines ou de les grouper dans les fonds. Rien que cette étude est fort intéressante, on peut dire amusante; j'engage ceux qui auraient la bonne fortune de pouvoir la faire sur le vif à la pousser plus loin encore. Et qu'on ne s'imagine pas, d'après cette description, les pratiques d'une minutie un peu puérile : tout est large et simple dans ces paysages, en restant vrai et vivant; la prédilection visible du

peintre sait se contenir dans une juste proportion avec les figures.

Occupons-nous maintenant de celle du troisième panneau. On y peut constater, dans le modelé du visage et des mains, l'application du principe employé pour le duc et la duchesse de Bourbon, avec une délicatesse, un raffinement plus marqués, que peut expliquer la différence des dates (le petit portrait doit avoir été peint vers 1495). La conception de ce modelé reste toujours plus sculpturale que picturale, le peintre se retrouvant dans tout ce qui appelle la couleur : costume et paysage. Seules, les lèvres se détachent de la teinte, comme dérivée de la pierre, du reste de la face; elles brillent, avivées d'un léger incarnadin — tel un ton d'aquarelle, — identique à celui qui revêt, comme d'un fard, les lèvres de la duchesse. Le teint du duc était un peu basané; détail conforme aux qualités d'observateur fidèle de l'artiste. Les ressemblances entre l'enfant et la duchesse ne s'arrêtent pas là, ainsi que nous le verrons plus loin. Mais ici, laissant encore de côté la parenté selon le sang, nous nous préoccupons seulement de retrouver la filiation artistique, de montrer l'unité de main, manifeste dans les trois peintures.

Pour tout le détail du costume, par exemple, nous rencontrons dans le petit portrait les éléments déjà analysés dans les deux grands. Les étoffes sont de la même famille; on pourrait dire qu'elles sortent de la même fabrique, ont été mises en œuvre par le même tailleur. Non seulement la coupe et la façon se ressemblent, mais c'est le même goût, le même sentiment dans la couleur et l'exécution, témoin ce corsage de dessus, dont le velours pourpre, saturé et savoureux, rappelle le surtout grenat de Pierre de Bourbon, avec des miroitements d'un ton plus vineux; les manches étroites, avec leurs plissés dans l'angle des coudes, avec leurs parements et retroussis d'hermine débordante, rappellent les plis à reflets et les bordures fourrées de la robe violâtre de la duchesse. Témoin aussi ce bijou de cou, cette pendeloque ouvragée qui semble sortir, ainsi que le rosaire, de la boutique de l'orfèvre, - et sur laquelle nous aurons à revenir. Témoin, enfin, cette coiffe avec son encadrement de coquilles d'or, recouverte par derrière d'une sorte de voile au quadrillage noir et fauve, et laissant voir par devant, au sommet du front, la même houppe, bien lissée et tirée en arrière, de cheveux châtain cendré (et non séparés au milieu par une raie, comme chez la dame coiffée de même qu'on voit à la gauche du Christ, dans les Noces de Cana de l'école de Gérard David, au Louvre).

Le peu d'architecture qu'on aperçoît aussi au centre et au

second plan — l'entrecolonnement étroit qui sépare les deux baies d'une galerie, et l'appui d'une fenêtre par devant — n'est pas en contradiction avec la nature et la disposition des éléments du même genre déjà connus.

Je n'ai pas encore parlé de la personne du modèle. Je ne doute pas qu'il ne s'agisse ici de Suzanne de Bourbon, la fille unique du duc et de la duchesse, plus tard mariée, à la fleur de l'âge, à son cousin Montpensier, le trop fameux connétable de Bourbon, le Connétable.

Je commence par rappeler ici la provenance : le tableau, comme on l'a vu plus haut, vient des Bourbons d'Espagne; il y à tout lieu de penser que jusqu'à l'époque de la vente, en 1890, il n'avait pas quitté la maison de Bourbon depuis son origine.

Je n'insisterai pas non plus sur la ressemblance du personnage avec la Suzanne de Bourbon plus âgée qui accompagne sa mère sur le volet droit du triptyque de Moulins. Cette ressemblance n'en apparaît pas moins clairement, à travers les dissemblances que peuvent créer les différences d'âge, de costume, et surtout d'auteur.

J'appellerai plus spécialement l'attention sur la conformité des traits de l'enfant avec ceux de ses parents tels que nous les voyons au Louvre, avec ceux surtout de sa mère; qu'on remarque notamment, à cet égard, la forme du front et des sourcils, de la bouche et du menton, et qu'on les compare. Qu'on remarque aussi la distance de l'extrémité du nez à la bouche, l'enchâssement des yeux combiné avec le départ du nez, les dimensions du cou, la façon dont il se plante sur les épaules et dont la tête se plante sur lui.

Notons, enfin, le bijou suspendu au cou de la petite princesse; il est formé, pour l'essentiel, d'un motif héraldique d'importance : c'est la fleur de lys des maisons de France et de Bourbon, auxquelles appartient Suzanne par sa mère et son père. Cet emblème est reproduit là tel qu'il est dessiné sur les tentures des fenêtres, dans les deux portraits du Louvre.

Ce faisceau de concordances, s'entrelaçant, par un bonheur qui n'est pas commun, avec le fait bien établi de l'unité de main dans les trois portraits, édifie un ensemble de preuves assez démonstratif pour ne plus laisser subsister, à mon sens du moins, des doutes valables sur l'identité du personnage.

Donc, nous possédons à Paris, provenant de deux ensembles originaux qui ont subi soit l'injure du temps, soit l'opération du dépeçage méthodique — trop souvent renouvelée, hélas! par des mains cupides et stupides — nous possédons, composée de trois

membres, toute la famille de Pierre II de Bourbon, laquelle se trouve réunie dans un ensemble pictural postérieur aux deux précédents : le triptyque de Moulins, que nous étudierons plus tard.

Pourrons-nous jamais reconstituer ces deux ensembles originaux: le triptyque de 1488, ou le retable du duc et de la duchesse de Bourbon; l'oratoire portatif de Suzanne de Bourbon, ou le diptyque d'après 1490? Il est à craindre que non. Et l'accident est d'autant plus fâcheux que, par une singulière malechance, il nous prive d'un élément d'appréciation indispensable pour bien juger le maître de 1488 en son entier, pour l'embrasser en toute son envergure.

En effet, si nous pouvons nous faire une juste et pleine idée du portraitiste et du paysagiste, nous ignorons tout à fait l'interprète de la fiction, dont les deux scènes religieuses manquantes nous auraient donné plus qu'un aperçu. Nous savons comment le peintre comprenait la partie réaliste de son art et s'entendait à rendre la nature ; nous ne pouvons, nous ne pourrons peut-être jamais connaître son degré d'imagination, son aptitude à traduire les actions idéales, sa force de conception vraiment créatrice¹. Le maître de Moulins n'a pas éprouvé ce déni de justice du destin : si le paysage ne figure pas dans les œuvres de lui que nous examinerons, ce n'est évidemment point du fait de mutilations, de dislocations ou de destructions, mais par un effet de l'instinct ou du libre arbitre de l'artiste, qui ne se sentait que peu de goût ou n'avait que peu de disposition pour cette partie de son art, puisqu'elle ne figure ni dans les ensembles, ni dans les fragments de lui que nous possédons, et où elle aurait pu parfaitement trouver place. C'est là une différence — nous tenons à la marquer dès à présent — avec son prédécesseur de 1488, qu'il ne faudrait pas trop vite qualifier de moindre envergure, à cause des lacunes en question, surtout s'il était l'auteur d'un quatrième fragment que des liens nombreux, étroits, rattachent aux précédents et à la plus belle tradition de Foucquet; un chef-d'œuvre dont l'honneur, en tout cas, doit revenir à notre école nationale.

CAMILLE BENOIT

(La suite prochainement.)

1. Le saint Pierre et le saint Jean ne sont pas des figures d'action, mais plutôt des « statues » peintes.





COMPAGNO DI PESELLINO

ET

QUELQUES PEINTURES DE L'ÉCOLE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE 4)

П

Nous avons parlé en termes généraux de la popularité notoire acquise par ces longs et étroits panneaux décoratifs destinés à des cassoni, dont un si grand nombre sortit de l'atelier de Pesellino. Il convient de rechercher maintenant si quelqu'une de ces œuvres n'est pas due au principal auxiliaire du maître. Peut-être n'est-il pas inutile, à cet effet, de rafraîchir nos souvenirs par un bref examen de ce genre de travaux. Les innovations propres à Pesellino, ces scènes brillantes représentant les Triomphes de Pétrarque², l'Histoire de David³, la charmante et naïve Histoire de Griselda⁴, servirent de modèles aux imitateurs du chef de l'école. Dans les œuvres de ces derniers, on vit revivre la société gracieuse et élégante qu'avaient peinte Gentile da Fabriano et Pisanello. De belles dames et de sveltes jeunes gens aux cheveux bouclés, vêtus de costumes

- 1. V. Gazette des Beaux-Arts, 3º pér., t. XXVI, p. 18.
- 2. Propriété de Mme J.-L. Gardner, de Boston. (Photographies exécutées par la New Gallery de Londres, 1893-94, nos 129-139.)
 - 3. Propriété de lord Wantage.
 - 4. Coll. Morelli, à Bergame, nº 11. Photographiée par Marcozzi, Milan, nº 432.

recherchés, se divertissent au milieu de parterres fleuris ou sous des portiques et des arcades d'une architecture gracieuse.

Toute une série de ces intéressants panneaux, dont je ne mentionnerai que les plus importants, attestent l'heureuse fécondité de l'école de Pesellino. Je n'en connais que quatre, qui présentent une analogie frappante avec les œuvres de Compagno. Il en est deux, les Sept Vertus et les Sept Arts et Sciences (collection Wittgenstein, à Vienne), qui paraissent être de sa main même; mais, n'ayant pas vu les originaux, je n'en puis juger que d'après une reproduction 1, dans laquelle la draperie semble avoir été disposée selon le système adopté par Compagno, tandis que les types concordent exactement avec ses types habituels. Deux autres grands panneaux de cassone 2, dont l'un représente l'Histoire de Jason et l'autre un mythe du même cycle, offrent un intérêt plus vif, parce qu'ils soulèvent un problème nouveau et compliqué; ils se rapportent à notre peintre, mais par l'intermédiaire de quelque imitateur servile. Ces panneaux étaient reproduits dans le catalogue de la vente Bardini (Londres, 1900) comme œuvres de Pesellino. Sans doute ils sont conçus selon l'esprit de ce maître, mais ils portent la marque des modifications que nous avons notées dans les toiles de Compagno. Malgré cette ressemblance avec l'art de Compagno, les deux panneaux ont certains traits particuliers à la manière de l'éclectique et protéiforme Florentin, Jacopo del Sellaio. Cette manière, à laquelle Jacopo tend à revenir même lorsqu'il imite par hasard Fra Fillippo ou Botticelli, Cosimo Rosselli, Ghirlandajo ou Amico di Sandro, se distingue par un paysage de couleur claire, avec un ruisseau et des amas de rochers abrupts; des arbres se détachent sur le ciel; leurs bouquets de feuillage sont étagés d'une façon qui aurait réjoui Bouvard et Pécuchet à l'époque où ils s'essayaient au métier de jardinier-paysagiste. Le coloris de Jacopo est plus blond, plus jaune, plus fin que celui de presque tous les autres maîtres ; il dessine volontiers la draperie avec une certaine sécheresse et un parallélisme de plis. Toutes ces particularités se retrouvent dans les panneaux qui nous occupent; on remarque aussi que les personnages féminins groupés à droite dans un des deux panneaux décèlent l'influence de Botticelli plus vivement que les femmes que peint l'auteur de la Trinité. Si, comme je suis assez portée à le croire, ces panneaux de cassone sont l'œuvre de Jacopo del Sellaio, ils nous montrent le peintre sous un jour

- 1. Klassischer Bilderschatz, nº 109. Attribué à Andrea del Castagno (?).
- 2. Anciennement propriété de M. Bardini; vendues récemment à Londres.

nouveau, comme imitateur de Pesellino ou plutôt du peintre qui, après la mort de Pesellino, soutint le plus fidèlement sa tradition.

Je ne connais pas d'autre cassone qui rappelle au même degré la manière de Compagno; cependant, il n'est peut-être pas hors de propos de mentionner ici deux autres séries de panneaux de cassone exécutés dans l'atelier de Pesellino, sans prétendre, par cette brève mention, traiter à fond la question. Nombre d'œuvres du même genre sont dues à l'auteur des intéressantes miniatures qui illustrent le fameux Virgile, manuscrit de la bibliothèque Magliabecchiana,



MINIATURE TIRÉE DU « VIRGILE »
(Manuscrit de la bibliothèque Magliabecchiana, de Florence.)

à Florence. Dans toute cette série, on relève les mêmes types de visages, les mêmes formes de stature humaine, les mêmes poses, le même paysage romantique, les mêmes costumes raffinés à l'excès, les mêmes coiffures spéciales. Chose assez curieuse, on ne trouve en aucun musée autant de toiles de ce maître que dans la collection Jarves, à New-Haven (États-Unis). Il est possible d'identifier quatre pièces de cette collection. Deux d'entre elles sont des panneaux de cassone représentant l'Histoire d'Énée¹; une autre est un Tournoi²; la quatrième est la Visite de la reine de Saba à Salomon³. A Hanovre se trouvent deux panneaux représentant quelque mythe ou légende,

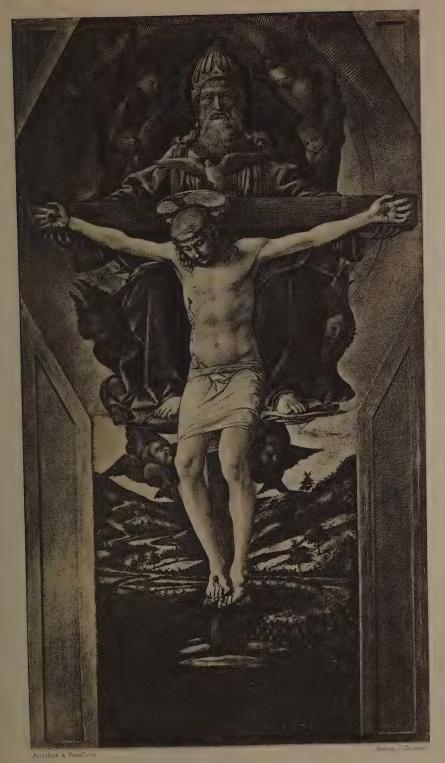
- 1. Nºs 43, 44. Attribués à Paolo Uccello.
- 2. No 45. Attribué à Dello Delli.
- 3. Nº 69. Attribué à Piero della Francesca. Ces trois toiles ont été photographiées par Herbert Randall, de New-Haven (Connecticut, États-Unis d'Amérique).

avec des fêtes, des chasses, des pas d'armes, un mariage; là encore, tous les détails concordent avec ceux des tableaux étudiés plus haut. Enfin, une autre toile, naguère la propriété de M. Ciampolini de Florence, représentant un *Triomphe* minutieusement traité, et est de la même main¹. Toutes ces œuvres sont des interprétations puériles, mais décoratives, de l'idéal transmis par Pesellino à ses élèves.

Le joli cassone de Griselda, au musée de Modène², et les scènes de fête du musée Correr, à Venise³, décèlent un sentiment moins vif du pittoresque proprement dit, mais une connaissance plus fine de la ligne, du dessin et de la composition. Ces toiles sont évidemment parentes, et on pourrait, je pense, associer à cette seconde série l'ardent Conflit aux portes de Rome, du musée de Turin' et le Triomphe de la Chasteté, d'un raffinement si charmant, qui appartient à la collection de la marquise de Lothian, à New-Battle (Écosse). Je ne saurais dire exactement, n'ayant pas un très sûr souvenir de tous les détails, s'il faut attribuer au même peintre ou distinguer des toiles précédentes deux panneaux, fortement marqués de l'influence de Pesellino, appartenant à M. Charles Butler, de Londres. Ce sont deux batailles, l'une aux portes de Pise, l'autre aux portes de Città di Castello. On a attribué sans raison ces deux toiles à Paolo Uccello; elles sont évidemment l'œuvre d'un fidèle imitateur de Pesellino.

Je me suis écartée de l'objet principal de cette étude pour parler des successeurs anonymes de Pesellino; je reviens maintenant au peu qui me reste à dire de Compagno di Pesellino. J'ai déjà fait allusion à la copie que possèdent les Uffizi de la Madone avec des Anges de la collection Hainauer, peinture qui présente tous les signes distinctifs de Compagno, bien qu'on n'y trouve pas l'heureux coloris et le sentiment du beau dont notre peintre avait, malgré tout, une parcelle; il convient de signaler à présent trois autres copies, exécutées d'après des originaux, aujourd'hui perdus, de Compagno. La meilleure des trois est à Berlin⁵; c'est une Madone, œuvre particu-

- 1. Je dois la connaissance de ces deux toiles au Dr Narburg, de Florence.
- 2. Photographié par Anderson, nº 10199.
- 3. Photographié par Naya, nº 1746.
- 4. Nº 100. Attribué à Spinello Guarri. Photographié par Anderson, nº 10773.
- 5. No 71 A. Attribuée à l'école florentine, vers 1480. Le catalogue émet l'hypothèse que Graffione en fut l'auteur; cette opinion s'appuie sans doute sur la théorie qui attribue à Graffione la copie des Uffizi, d'après l'étiquette officielle.

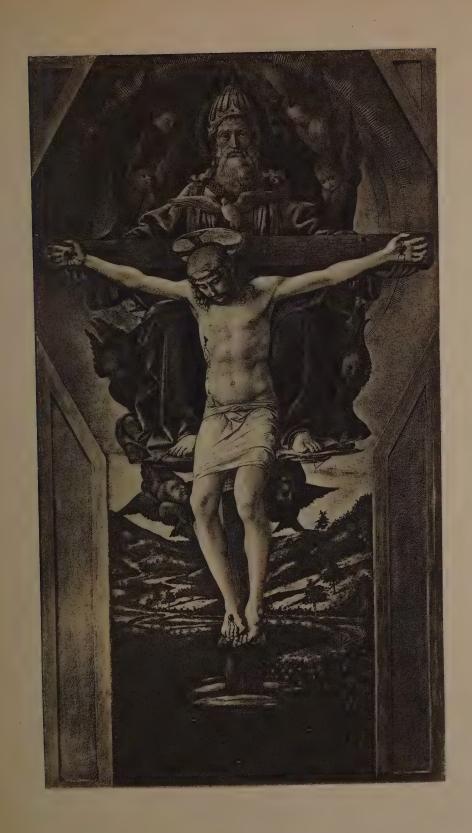


LA TRINITÉ
(National Gallery Londres)

Gazette des Beaux-Arts

In A Por aber ? Farrs







lièrement agréable par l'effet décoratif, heureusement conservée en parfait état, relevée par un coloris clair et brillant et par une jolie disposition de rosiers et de feuilles formant arrière-plan. Ce n'est qu'une copie, il est vrai, mais plus gracieuse, à certains égards, que tout ce qu'a produit Compagno di Pesellino lui-même. Cette grâce tient au fait que le copiste a franchement renoncé à tout effort sérieux pour



LA NATIVITÉ (ÉCOLE DE PESELLINO)

(Musée du Louvre.)

rendre l'exactitude du modelé; il a traité les personnages comme des figures purement décoratives, en s'attachant à la ligne seule et à des teintes plates. Or, Compagno s'inspirait d'un idéal plus élevé; il s'efforçait de donner du relief à son modelé, et il avait une fermeté de lignes qui fait totalement défaut à la copie. Il faut avouer, d'ailleurs, que son souci du modelé ne se traduit que par de la rudesse et de la maladresse, et que ses lignes manquent de cohésion et de grâce; dans la copie, au contraire, où toute l'exécution est plate et

sans vigueur, où la ligne est simplement un « joli » modèle sans expression, il n'y a finalement ni gaucherie ni rudesse. Mais cela n'a guère plus de valeur artistique qu'un chromo. L'idéal du copiste ne dépassait pas celui d'un photographe d'habileté moyenne, dont les retouches font disparaître toutes les irrégularités, et sacrifient en même temps tout le caractère du modèle.

Il existe du même tableau une autre copie, dont je ne connais que la reproduction photographique. L'original figure actuellement dans la collection de M. Johnson, de Philadelphie. Un troisième, qui a pour fond un paysage rappelant les paysages d'Alessio Baldovinetti, se trouve à l'Académie des Beaux-Arts de Philadelphie. Ce que j'ai dit du tableau de Berlin s'applique également à ces deux autres copies; toutes trois sont manifestement de la même main que celle des Uffizi dont j'ai parlé plus haut; en cette main, il n'est pas difficile de discerner celle d'un peintre florentin de second ordre. Pier Francesco Fiorentino, lequel nous est surtout connu par nombre de fresques et de retables conservés à San Gimignano et dans le voisinage¹.

Des œuvres en relation plus ou moins étroite avec celles de Compagno di Pesellino ou celles que d'autres artistes exécutèrent d'après lui, méritent une mention. Le Louvre possède plusieurs intéressantes toiles inspirées par l'influence de Pesellino. Le grand tableau de la Nativité (nº 1343) a été l'objet de nombreuses discussions. La première caractéristique flagrante de cette peinture est sa ressemblance, par la disposition générale des principaux personnages, avec une composition assurément conçue, sinon exécutée, par Fra Filippo, pour les fresques de Spolète que l'artiste, en mourant, laissa inachevées. Cependant, il n'est pas de preuve moins significative pour établir une identité d'exécution, que la ressemblance de la composition; car le simple groupement est d'un emprunt extrêmement facile. Néanmoins, c'est sur la foi de cette analogie superficielle que le musée a attribué le tableau à Fra Filippo, tandis que d'autres critiques en faisaient l'œuvre d'un auxiliaire de Filippo, Fra Diamante. Mais ces théories diverses négligent un point capital, sur lequel aucun doute n'est possible : le tableau a certai-

^{4.} Il n'y a pas lieu d'entamer ici l'exposé minutieux des raisons qui me font attribuer ces tableaux à Pier Francesco; mon opinion sera probablement partagée par tous ceux qui connaissent les œuvres sans caractère, mais non sans grâce, de ce peintre. M. Berenson a donné, dans la 2º édition de ses Florentine Painters, une liste fort étendue, bien qu'incomplète, des œuvres de Pier Francesco.

nement pour auteur quelque fidèle adepte de l'école naturaliste; or, Fra Filippo est peut-être, de tous les peintres de sa génération, celui qui eut le moins de sympathie pour les tendances de cette école. La Nativité reflète entièrement l'inspiration d'un artiste dont l'unique souci est l'observation rigoureuse des détails, la scrupuleuse et minutieuse reproduction de la nature. Si peu raffiné qu'ait pu être ce peintre, son œuvre trahit pourtant, à certains égards, une habileté de modelé, une connaissance de l'anatomie et une science de la perspective auxquelles n'atteignit jamais Fra Filippo, et qu'on ne saurait, à plus forte raison, demander à quelque servile imitateur de Filippo, tel que semble avoir été ce Fra Diamante.

Vasari ne mentionne pas ce tableau. Dans le catalogue dressé par M. Lafenestre, il est dit que la toile « fut commandée par les religieuses de Sainte-Marguerite, à Prato » et que, « d'après Vasari, la Vierge serait le portrait de Lucrecia Buti, la novice que Fra Filippo enlevait peu après ». C'est là, dans l'histoire de la critique d'art, une des nombreuses mises en action du conte des Trois Corbeaux. Voici les faits, tels que les rapporte Vasari dans sa Vie de Fra Filippo: « In Prato ancora, vicino a Fiorenza, dove aveva alcuni parenti, in compagnia de Fra Diamante del Carmine, stato suo compagno e novizio insieme, dimoro molti mesi lavorando per tutta la terra assai cose. Essendogli poi dalle monache di Santa Margherita data a fare la tavola dell' altar maggiore, mentre lavorava, gli venne un giorno veduta una figliuola di Francesco Buti... tanto opero con la monache che ottenne di farne un ritratto, per metterlo in una figura di Nostra Donna per l'opera loro. » D'après ce récit de Vasari, Milanesi émit l'hypothèse gratuite que le retable commandé par les moines « pouvait » bien être la Nativité du Louvre, qui, en effet, fut jadis à Prato. Sans doute il accepta par la suite l'opinion de MM. Crowe et Cavalcaselle qui attribuaient la toile à Pesellino¹, et il fit observer qu'un retable exposé au musée de Prato était identique à celui que mentionne Vasari; néanmoins, les auteurs du dernier catalogue du Louvre, non contents de reprendre l'hypothèse abandonnée par Milanesi, ont audacieusement attribué la paternité de cette hypothèse à Vasari lui-même! Par un procédé analogue, le Dr Ullmann, se fondant sur le simple fait relaté par Vasari, que Fra Diamante et Fra Filippo travaillèrent ensemble à Prato, déclara avec assurance que la Nativité était de Fra Diamante! Tous ces critiques auraient pu aisément se garder de semblables confusions si, comme

^{1,} Op. cit., t. III, p. 100.

le fit, semble-t-il, Waagen lorsqu'il attribua le tableau à Alessio Baldovinetti, ils avaient observé que l'œuvre, loin de refléter les tendances de Fra Filippo et de son école, appartient essentiellement à la branche opposée de l'art florentin, à l'école naturaliste.

Ils ont cependant raison jusqu'à un certain point: la composition est de Fra Filippo; mais le paysage, les bergers et les troupeaux rappellent nettement la manière de Pesellino; d'autre part, les deux anges sont la reproduction, à peine modifiée, des deux Anges dont l'un appartient à lady Henry Somerset¹ et l'autre à lady Brownlow² et dont, selon toute vraisemblance, l'auteur est notre vieil ami, Compagno di Pesellino. Ils portent d'ailleurs son empreinte visible: les cheveux laineux, les oreilles, les mains et le procédé de draperie qui lui sont chers. Ce sont des produits de l'école de Pesellino, qui n'ont pas la beauté artistique des œuvres du maître3. Ces deux anges sont seulement des fragments, qui passent pour avoir appartenu à un retable jadis placé à San Miniato et détruit par un incendie; aussi est-il plus que probable qu'ils firent partie de quelque composition analogue à celle que possède le Louvre. Il est donc permis de penser que la composition fut l'œuvre de Pesellino lui-même, que ce dernier en emprunta naturellement les lignes essentielles à son maître Fra Filippo, et que les deux versions de ce tableau furent exécutés, l'une par l'auxiliaire de Pesellino, l'autre par quelque peintre formé dans une école dissérente.

Ceci nous donne la clef du problème que soulève la contradiction évidente, dans la Nativité du Louvre, entre une composition ressortissant à une tradition déterminée et une exécution portant la marque de tendances nettement opposées. Comme auteurs présumés de ce tableau, on a mis en avant les noms de Zanobi di Migliori et de Pier di Lorenzo Pratese, les deux associés de Pesellino dont il est question dans le document relatif à la Trinité; mais, comme tous deux étaient plus âgés que Pesellino, il est peu vraisemblable qu'ils aient jugé bon de copier la composition de leur confrère. Il serait piquant, mais non surprenant, de voir quelque amateur peu éclairé,

1. The Priory, Reigate (Surrey).

2. Ashridge (Kent). Les deux toiles sont communément attribuées à Masaccio.

^{3.} Dans l'Ange dont nous donnons ici la reproduction en cul-de-lampe, on remarque que la draperie répond à celle de la Trinité de la National Gallery, que les mains sont pareilles à celles qu'on observe dans le tableau de lord Methuen (comparer de même la main gauche de la Madone du Louvre, n° 1661); enfin la chevelure est identique à celle du saint Jean dans le retable du Louvre.

de ceux qui s'attachent à la forme seule sans être capables de discerner la qualité de l'art ou l'inspiration, conclure immédiatement que la *Nativité* du Louvre et les deux *Anges* des collections anglaises sont de la même main. Mais, d'avance, je proteste : notre ami Compagno di Pesellino aurait pu fort bien avoir peint les deux



APPARITION D'UN CARDINAL (ÉCOLE DE PESELLINO)
(Musée du Louvre.)

Anges, mais il ne saurait avoir produit une œuvre aussi complètement naturaliste, par l'inspiration, que l'est la Nativité. L'hypothèse de deux plagiaires de Pesellino est assez bizarre, je l'avoue; c'est cependant la seule qui réponde aux faits.

J'achèverai cette étude sur les toiles du Louvre qui émanent de disciples inconnus ou oubliés de Pesellino, en mentionnant un petit tableau divisé en trois panneaux (n° 1415). Au milieu est un *Christ*

mort; d'un côté, un évêque couché voit apparaître un cardinal, tandis que, groupés au pied du lit, un pape, un cardinal et un vicaire semblent frappés de stupeur; de l'autre côté est un paysage au milieu duquel un cardinal soulève dans ses bras deux jeunes gens pendus, cependant qu'un clerc, émerveillé, contemple le miracle. Cette œuvre, attribuée à Pesellino, rappelle en effet très vivement la manière de ce peintre en tout ce qui touche le dessin proprement dit; on y reconnaît sa conception caractéristique de la forme, ses mains, ses arbres 1, et même, à un degré moindre, son procédé ordinaire de coloris. Mais, en revanche, on n'y trouve pas trace de ses véritables qualités artistiques. D'autre part, ce tableau n'est pas inférieur aux œuvres de Compagno di Pesellino, et présente une étroite analogie avec certaines de ses œuvres; la draperie, en particulier, rappelle celle du petit panneau de lord Methuen. Le visage du cardinal qui soutient les deux jeunes gens pendus ressemble au visage de Dieu le Père dans la Trinité; les yeux de ce personnage, comme ceux de tous les autres 2, ont la même expression morte, fixe, le même cercle de peau ridée. Mais, si frappantes que soient ces ressemblances, il y a dans ce tableau une note de naturalisme et il y manque les plis flottants de la draperie, si bien que je ne puis l'attribuer, en toute assurance, à Compagno di Pesellino. Tout ce qu'il est permis de dire, c'est que cette œuvre trahit manifestement, outre l'influence de Pesellino, l'intervention de quelque artiste formé à l'école du principal auxiliaire de Pesellino.

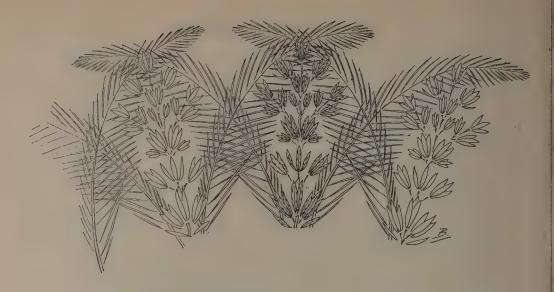
Ce ne sont pas là des œuvres de grande importance, et je ne prétends pas que l'étude de Compagno di Pesellino doive faire naître quelque nouvelle jouissance esthétique. Mais, historiquement, cette étude a une certaine valeur; elle jette, en effet, un rayon de lumière sur un des points les plus obscurs de l'art florentin, à une époque où les grands maîtres exerçaient une autorité si écrasante, que leurs plus modestes élèves reflétaient un peu de leur gloire. Le vif intérêt que portent tous les hommes cultivés aux grands peintres de l'ancien quattrocento rend précieuse la moindre recherche concourant à éclairer toutes circonstances qui contribuèrent au développement de leur génie. C'est un fait à l'honneur du délicat et distingué talent de Pesellino, que ses œuvres eussent, de son vivant même, acquis assez de popularité pour que des artistes de second ordre consacrassent leurs soins à imiter le maître. Leurs travaux ne sont certes pas de

- 1. Comparer le tableau du capitaine Holford.
- 2. Autant qu'on peut les discerner, dans l'état de dégradation de ce tableau,

l'art, au sens propre du mot; c'est même à peine de la fantaisie; cependant, ces productions nous amènent aux confins de l'art véritable, parce qu'elles rappellent presque toujours, dans une certaine mesure, l'imagination gracieuse de leur réel inventeur. L'étude de ces œuvres est, sans doute, de l'archéologie; mais ce genre de recherche archéologique nous amène sûrement, quoique par des chemins détournés, à cette fin qui dépasse l'érudition et qui n'est autre que la beauté.

MARY LOGAN





CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE

LA VIIIº EXPOSITION INTERNATIONALE DE MUNICH

🗗 ès l'abord du Glaspalast, un détail frappe : la noble affiche de Gysis,

à laquelle dix ans nous avaient accoutumés et qui était devenue comme le blason de ces sortes de solennités, a disparu, remplacée par une studieuse composition de M. Jules Diez, très ferme et grave de couleur. Ce n'est pas que seul le changement de siècle ait passé là : hélas! la mort aussi. Trois expositions posthumes sont, avec les sections scandinaves, la plus sérieuse attraction de l'art à Munich, cette année : celle du Suisse Bœcklin, celle du Grec Gysis et celle de Leibl. Nous ne recommencerons aucune nécrologie : on les trouve dans la Chronique des Arts ; mais nous voudrions caractériser brièvement les œuvres de Leibl et de Gysis. Pour ce qui est d'Arnold Bœcklin, il n'y a rien de neuf à en dire, sinon que, parmi les œuvres ici rassemblées, se trouvent ses invraisemblables points de départ, quelques répliques assourdies de tableaux fameux et un certain nombre de morceaux préparatoires, intéressants pour les spécialistes, mais pas pour le grand public, s'il ne veut prendre la peine de se référer aux compositions hors ligne des musées et des galeries privées de Suisse et d'Allemagne. Au demeurant, le dernier mot n'a pas encore été dit sur Bæcklin, qu'il faut se garder d'isoler de son milieu, et dont l'influence et l'œuvre morale sont peut-être encore plus importantes que les œuvres peintes : l'exposition que voici aidera-t-elle beaucoup les non-initiés à se former une opinion définitive? Nous craignons surtout qu'elle ne les induise beaucoup en erreur. Puissent-ils du moins ne pas oublier qu'une vie qui va du 16 octobre 1827 au

16 janvier 1901 ne peut être embrassée uniquement du point de vue parisien d'aujourd'hui.

Soyons très hardi, et disons franchement que, sans Courbet, sans Manet, sans Ribot, Wilhelm Leibl (23 octobre 1844-4 décembre 1900) serait singulièrement diminuè. Il resterait cependant sérieux, profond et psychologique, mais sa facture n'aurait rien de moderne et se voudrait dure et minutieuse, comme celle des vieux maîtres allemands. La pratique des maîtres réalistes français l'a énormément assoupli. Ici encore, l'exposition est tout incomplète. Il fallait un in memoriam à tout prix; on a rassemblé ce qu'on a pu. C'est déjà très estimable; cela aurait pu l'être beaucoup plus. Ici encore, il ne faut pas oublier de se rappeler les œuvres capitales dispersées dans certains musées.

A l'exposition de Nicolas Gysis, autre inconvénient : la part a été faite trop belle aux anecdotes, aux têtes d'étude populaires des débuts de l'artiste et aux natures mortes, purs exercices de virtuosité coloriste, dont il se délassait des hautaines spéculations de sa pensée. Nous supprimerions volontiers deux tiers de son exposition, au profit d'un facile accroissement du dernier tiers. Des quantités de dessins, d'études allégoriques et symboliques auraient pu être ajoutées aux surprenantes ébauches pour le Triomphe de la Bavière, la Symphonie printanière, le Changement de siècle, le Rien-aimé de l'Apocalypse qui viendra précédé d'une grande lumière, la Gloire de Psara, la Bacchanale. Avant d'être tout à fait lui-même et Grec moderne œuvrant selon la tradition antique, Nicolas Gysis (né le 1er mars 1842 à Tinos, l'une des Cyclades, mort à Munich le 4 junvier 1901), subit d'abord toutes les influences du milieu munichois où il fut transplanté dès sa vingtième année, éprouvant le besoin juvénile et enthousiaste de pratiquer tout ce qu'il voyait à la mode autour de lui pour montrer qu'il le pouvait faire aussi bien, et à vrai dire il le faisait mieux. C'était cette émulation, ce besoin de lutter, de dépenser son énergie n'importe comment, qui rend les années scolaires intéressantes à qui veut conquérir les premières places. Toute cette initiale période de sa vie, Gysis est peintre avec des idées ingénieuses, mais il n'est pas encore penseur. Il atteint petit à petit à un excellent métier et, en même temps, à la suite d'un retour en Grèce et d'un voyage en Asie-Mineure, à un type de beauté personnel et selon le génie de sa race; alors, sa pensée enfin prend corps. Son imagination toutefois ne connut pas d'écarts; au milieu des derniers éclats romantiques des élèves de Piloty, surtout du jeune Makart, elle garde une tournure particulière; c'est un besoin de pondération, d'équilibre et de mesure qui la régit; un accord de ses belles facultés se fait, tout musical, au sens que l'antiquité donnait au mot musique. Son esprit tend davantage à la perfection qu'à l'invention, il réfléchit sur tout et se châtie au delà de toute limite. La grossièreté ambiante favorise son isolement ; il se jette à cœur perdu dans la métaphysique de la ligne; il est tout à des recherches d'élégance, de rythme, de simplicité, que personne autour de lui ne peut comprendre. Il est merveilleux de suivre à travers les séries de ses déssins cette opération obstinée qui clarifie, purifie, jusqu'à l'absolue limpidité de la beauté et de l'expression, l'idée première. Il est le moins compliqué extérieurement des artistes de haut vol de notre temps, mais il se projette tout vers une perfection de ligne que peu ont touchée d'aussi près. A côté de ces admirables dessins qui vont à la suite des plus beaux de l'art français et anglais contemporain, il faudrait s'attarder longuement à certaines très petites pochades, où une individualité d'un extrême raffinement trouve à s'exprimer sous une forme très ténue et très difficile, rare comme les formes les moins usitées de la poésie lyrique. Nous n'en citerons pour exemple que ces petites indications, grandes comme la main, où un parti si extraordinaire et clairvoyant fut tiré de certains hasards: Arachné, qui fait penser, par le sortilège de sa couleur et le mystère de sa composition, à Gustave Moreau; Narcisse, qui rappelle Henner dans des tonalités toutes gracieuses; Wotan et les géants, qui vaut certains Delacroix, comme les études rapportées de Smyrne certains Decamps.

La décoration d'une page commémorative, d'un diplôme, d'une adresse de reconnaissance à un souverain ou à un maître, voire d'une simple affiche, d'une couverture de numéro spécial, ne condensera jamais de plus nobles efforts, des formes plus idéales, une pensée plus claire, que dans les œuvres de cet ordre signées de Gysis. La bannière d'Athéné en sa foudroyante beauté d'azur et d'argent, nouvelle égide pour Athènes, le diplôme du vainqueur olympique dont le dessin appartient au diadoque, l'adresse de la colonie grecque de Munich au prince-régent de Bavière, en mémoire du cinquantenaire de l'obtention, pour y célébrer le culte grec d'une église de Munich, la médaille de l'Université d'Athènes, l'adresse au professeur Wagner de ses élèves lors de son jubilé, sont des pièces uniques et d'un caractère à part dans l'histoire de l'art épigraphique et votif moderne.

L'art ornemental du maître grec est extrêmement sobre. Sa décoration, comme celle de tous les grands artistes du passé, s'accommodait presque exclusivement de la figure humaine. Il était issu d'un pays trop nu et trop aride pour avoir pris l'habitude du charme des fleurs. Il ne tira donc du monde végétal ni l'ornementation de ses diplômes, affiches et couvertures, ni fonds pour ses tableaux. De même, si les Centaures sont fréquents dans son œuvre, il semble, malgré l'exemple de la calvacade des Panathénées, n'avoir pas eu grand goût pour l'étude du cheval et d'aucune sorte de forme animale. Les lions de la Bavaria sont une exception dans son œuvre. Décidément, en général comme en particulier, il procédait par élimination de toute beauté moindre au profit d'une supérieure, Il lui était égal de refléter en son œuvre ce qui fait la force de tant d'autres : la complexité ondoyante et la vie multiforme de l'univers, du moment qu'il s'appliquait à en dire aussi strictement et définitivement que possible le résumé, le point culminant en beauté, en matière spiritualisée, la forme humaine nue ou vêtue. Une première chose est à observer : c'est que, la période des scènes anecdotiques allemandes, orientales et grecques passée, il vit tout ou bien en nature morte, ou bien en jeux de lignes idéales. Une seconde chose semble la résultante immédiate de cela : tandis que le maître délaissait de plus en plus le mouvement et la vie dans son œuvre de peintre, pour ne s'attacher, en quelque sorte, qu'à une signification spirituelle du mouvement, un violent désir naissait en lui de s'essayer à la statuaire, et pas une minute alors il ne songe à s'inspirer de cette plasticité antique, base de son dessin ; au contraire, c'est un excédent de vie qui déborde dans ces essais; un amour et un sens du mouvement extraordinaires tout à coup s'affirment; c'est enlevé à l'emporte-pièce et animé du souffle créateur le plus chaud, le plus enfiévré. La vingtaine de petites maquettes héroïques ou gracieuses, réalistes ou symbolistes, ainsi modelées et revêtues de patines éclatantes, où se retrouve un sentiment antique de la couleur, si elles étaient réalisées en bronze, iraient prendre rang auprès des meilleures statuettes de Klinger ou de Dampt, de Vallgren, de Stuck ou de Charpentier.

Il y a trois portraits de Gysis à l'exposition : un anonyme (reconnu par la veuve de l'artiste), par Leibl, du temps ou Gysis était son condisciple; un par



PORTRAIT D'ENFANT, PAR M. CARL MARR
(VIIIe Exposition internationale de Munich.)

M. Defregger, qui est peut-être la meilleure œuvre qu'ait signée le peintre des scènes tyroliennes, des forts chasseurs aux jambes nues ornées de gamaches vertes et aux pieds alourdis d'énormes souliers cloutés; ensin, le buste, en forme d'hermès, de M. Runann, montrant un Gysis dur, volontaire, obstiné, mais terriblement dénué de sourire et de grâce.

Parcourons en hâte le reste de cette exposition, négligeant toutes les person-

nalités très connues qui ne présentent aucun renouvellement de leurs motifs et de leur manière, ou dont il a été déjà parlé ici-même à propos des mêmes œuvres exposées à Paris: toute la section française, pour commencer, dont la tenue est admirable et fait, grâce au choix judicieux d'œuvres dont pas une n'est médiocre, une très grande impression; puis M.F. von Lenbach, coutumier de sa petite chapelle obscure favorable à l'évocation des vieux maîtres très grands à travers les très célèbres personnalités modernes; M. Stuck, à la fois raffiné et barbare, à mi-chemin entre les Hellènes et les Slovaques, entre les plus orgueilleuses ambitions et les plus déconcertants laisser-aller; M. Angelo Jank, évocateur fougueux de la paix provinciale des petites villes oubliées, et dont chaque dessin semble une plaque de ce xylektipon dont abuse l'art industriel allemand moderne;



PAYSAGE, PAR M. HERMANN URBAN
(VIII Exposition internationale de Munich.)

M. Otto Greiner, avec ses lithographies d'un labeur si péniblement consciencieux; M. Slevogt, brutal à l'excès; M. F. von Uhde, tout autant; M. Exter, encore davantage, etc., etc.

Mais voici M. Ludwig von Hoffmann, qui nous donne sa meilleure œuvre: un pâtre nu dans un site alpestre, où les couleurs les plus désagréables en soi produisent un ensemble d'un charme indéfinissable; voici M. Carl Marr, qui n'a jamais fait mieux que ce portrait d'enfant brun sur un ciel audacieusement brun, ensemble sourd, puissant et harmonieux, où se manifeste une maîtrise nouvelle; enfin, M. Urban, qui apparaît bien le paysagiste neuf, simpliste et convaincu, d'une Italie que personne n'avait su voir avant lui, M. Urban dont nous présagions déjà l'an passé l'affirmation de la puissante individualité. Voici un artiste qui ne recule devant aucune des corvées que les peintres anciens ne dédaignaient pas et qui, depuis la préparation de ses toiles et la fabrication de ses couleurs jusqu'au dessin de ses cadres, n'abandonne rien au hasard et ne

prend rien tout fait chez le marchand. Il est facile de se rendre compte de ce que ses œuvres y gagnent. Jamais les procédés a tempera n'ont été maniés de nos jours avec plus de certitude. La région des Monts albains, les lacs de Nemi et d'Albano demeurent la région où se complaît l'art passionné de belles lignes, de profonds horizons, de géologie dénudée, de solitude grandiose de M. Urban.

La Suisse offre, de M. Hodler, un carton presque sublime, où un grand gaillard du xvie siècle, agenouillé sur le champ de bataille, se défend comme un beau diable à coups d'épée à deux mains, et une mauvaise plaisanterie intitulée L'Élu, dans un état de dégradation si piteux, qu'il faut se refuser à prendre au sérieux une œuvre réalisée par des procédés aussi précaires. Bonne leçon à



PAYSAGE, PAR M. HERMANN URBAN
(VIII Exposition internationale de Munich.)

prendre là devant, aussitôt après avoir quitté les œuvres de M. Urban. En revanche, voici M. Albert Welti, esprit fantaisiste et bien suisse, malin et bon enfant, tout semblable à ses compatriotes d'antan, les illustrateurs des ponts de Lucerne ou des façades des maisons de Stein-sur-le-Rhin, qui nous raconte les plus délicieuses chroniques du vieux Zurich et les contes bleus de son imagination. M. Horace de Saussure, par le sérieux et l'émotion avec lesquels il a pénétré quelque chose du sentiment qui a inspiré Œdipe à Colone, mérite qu'on revienne à plusieurs fois à son tableau, de tradition toute bœcklinienne, que l'on finit par hautement apprécier. M. Louis de Meuron a un portrait de bébé infiniment drôle, d'une note nouvelle un peu hésitante et dont l'hésitation fait le charme : celui d'une originalité qui s'ignore.

La Belgique vaut, par MM. James Ensor, Omer Coppens, Delannois et quelques autres, d'être citée parmi les nations qui se renouvellent. De très grands noms lui valent de l'être parmi celles qui demeurent au poste d'honneur; nous n'en

voulons pour preuve que ces Fernand Khnopff, toujours de la même impassible beauté, et cette page, d'un superbe coloris héraldique, de M. Pier Verhaert: L'Arrivée du premier sucre à Anvers.

L'Autriche se subdivise en trop de petits groupes, surtout viennois, qui, à exiger tous leur place et une grande, arrivent à exclure totalement les écoles tchèques et polonaises, du reste toujours si implacablement sacrifiées, que le public se doute à peine de leur existence. La façon dont le Hagenbund, par exemple, prend ses aises, est un scandale, si l'on songe à l'exclusion des groupes slaves. Ceci dit, impossible de ne pas rendre un superbe hommage à la Sécession et à M. Gustave Klimt, dont la Médecine est l'œuvre la plus sérieuse qui ait été jusqu'ici produite en Autriche. Le tapage que ce morceau sévère et convaincu a déchaîné à Vienne, l'obstruction, l'animadversion qu'il a provoquées, fourniront un incroyable assaisonnement à l'une des plus curieuses pages de l'histoire des injustices et des aveuglements du gros public et des partis pris des cercles conservateurs en matière d'art. M. Auguste Schesser apparaît, cette année, avec son paysage du lac de Sanct-Wolfgang, le plus poétique et le plus honnête des paysagistes autrichiens; MM. Kænig, Tomec, Suppantschich, M110 Egner, lui font, du reste, une escorte très honorable. M. Egger-Lienz est plus fougueux et vaillant que jamais dans son nouvel épisode de l'insurrection du Tyrol. Enfin, M. Aloys Delug promet à l'aristocratie autrichienne un portraitiste comme elle n'en avait encore point trouvé jusqu'ici. « J'aime mieux van Dyck », disait un rival; il ne croyait pas si bien dire : effectivement, il n'y a que van Dyck et Largillière à qu comparer M. Delug.

La section hongroise — comme l'espagnole, où il n'y a qu'un seul bon tableau : l'Exécution, de M. Casas - occupe trop de place et gagnerait à être singulièrement élaguée. Un Repas sur l'herbe, qui combine curieusement les influences de Bæcklin et de Manet, de M. Szinyei Merse; les Tsiganes, de M. Ferenczy; les Effets de neige de M. Olgyai; une Lutte entre deux gamins, sur le bord d'un fleuve, de M. Glatz, suffiraient, avec une demi-douzaine d'autres toiles de dimensions modestes, à procurer à la nation magyare tout l'honneur qu'elle peut retirer de ces deux grandes salles, si pleines et pourtant si vides à côté des salles scandinaves, où il y a pléthore d'excellentes toiles, trop serrées et dont le tohu-bohu - surtout dans l'espace réservé à la Norvège - fait peine à voir. En Suède, M. Gustave-Adolphe Fjaestad est particulièrement intéressant : son bord d'étang gelé couvert de givre est aussi bien observé que rendu, et a un superbe aspect décoratif, de même ses glèbes au retour du printemps. Une tapisserie, dont le motif est formé de branches de sapin lourdes de neige, et un excellent fauteuil rustique et archaïque témoignent à leur tour d'une personnalité dont multiples sont les recherches, mais parfaitement homogènes et nationales les tendances. M. Fjaestad, comme M. Urban, non seulement voit neuf, mais surtout voit dans la nature ce que d'autres ont bien soin de n'y pas voir. La Gazette des Beaux-Arts a noté l'an passé l'impression d'honnêteté, de paix et de probité, que dégageait le petit coin danois à l'Exposition Universelle. Le même charme s'éprouve ici. Dans ces tonalités douces et cette atmosphère recueillie, il faut insister sur les œuvres crépusculaires, surtout le Soir de la Saint-Jean, de M. Knud Larsen, et sur l'Intérieur du compositeur Grieg, assis au piano, sa femme chantant derrière lui, de M. P.-S. Kröyer. En outre, nous avons foi en l'existence

de deux véritables tempéraments de statuaires, parmi les jeunes Danois, en la personne de M. Carl Mortensen, qui a très bien le sens du nu dans les sports modernes, et en celle de M. C. Aarsleff. En Suède, il fallait mentionner le délicat *Ieare*, de M. Théodore Lundberg.

Voici la Hollande. Même homogénéité et même honnêteté qu'en Danemark, mais avec beaucoup plus de maîtrise, et cependant, avouons-le, avec plus de monotonie. Seul M. Paul Rink nous paraît apporter un élément de nouveauté et le charme d'une couleur avenante et printanière. Les aquafortistes Storm van's Gravesande, Marius Bauer et Pieter Dupont continueront à faire la gloire des arts graphiques modernes dans le pays de Rembrandt. On y peint admirablement, mais on y pense trop peu.

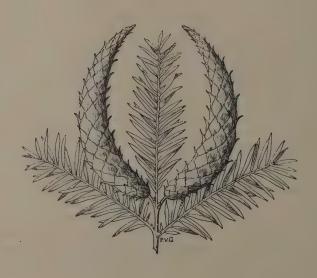
Passons sans un mot sur les Américains, qui arrivent en corps de Paris où tout le bien qu'ils méritent a été dit. L'Angleterre est, avec la France, un modèle de belle tenue et de colorations distinguées. A propos, n'oublions pas de signaler ce reproche fait aux Français: ils ne soignent pas assez leurs cadres, se contentent des premiers venus. L'habitude, régnante chez les artistes allemands, d'adapter avec soin le cadre à l'œuvre, de le faire soi-même, ou, sinon, de le commander sur dessin original, a son prix et rehausserait encore infiniment une exposition dont la valeur intrinsèque est déjà telle que celle de la France. Les Anglais sont bien plus soigneux, et n'ont pas tort. Il y aurait à signaler chez eux toujours les mêmes beaux portraits aristocratiques, toujours les mêmes beaux paysages écossais. Relevons simplement le nom de M. Ernest Sichel, hanté par la vie aquatique, et celui de l'aquafortiste Pennell, dont l'activité s'exerce avec autant de succès en France, au Puy et à Notre-Dame de Paris, que sous les ponts de Londres.

Une nation en fort progrès est l'Italie, et pas rien que pour les Segantini, les Morbelli et les Bistolfi de rigueur; mais il y a là toute une pléiade de noms nouveaux à retenir, à commencer par celui de M. Pellizza de Volpedo, qui s'est, comme Segantini, formé une manière à lui et qui sait également discerner ce que la vie agricole et pastorale de son pays offre de plus caractéristique. M. Fra Giacomo sait raconter une Venise que jusqu'ici ne connaissait guère que M^{mo} Clara Montalba; les deux Ciardi l'explorent à leur tour, ainsi que la banlieue des lagunes, avec succès. Les Moulins sur le Pô de M. Sezanne, nous révèlent des constructions, surprenantes au double point de vue ethnographique et artistique, et qu'il est curieux de comparer aux Moulins sur le Danube de M. Tomec, dans la salle voisine. M. Previati commence à faire beaucoup parler de lui : sa Ronde des heures et son Enterrement matinal justifient cette grandissante notoriété. M. Cairati a des paysages crépusculaires d'un sentiment distingué. Enfin, deux artistes se signalent dans les arts graphiques de la manière la plus heureuse : M. Conconi, avec ses fantaisies mi-réalistes, mi-imaginatives, et M. Miti Zanetti, en qui Venise et Chioggia retrouvent un Canaletto, mais avec des dons de mise en scène bien modernes.

Telle quelle, la huitième Exposition internationale de Munich inaugure bien le siècle et, par ses trois expositions posthumes, clôt le précédent, non sans grandeur. On y pourrait cependant souhaiter un système uniforme dans la règle d'admission. Certains groupes ont envoyé des ensembles réunis dans le pays d'origine; ainsi la Suède et la Norvège, dont la première a la crâncrie de se

refuser d'avance à toute distinction, qu'elle eût méritée, de l'avis unanime, plus que tout autre pays. Pour d'autres nations, tantôt une oligarchie nationale, tantôt un jury munichois, a invité qui bon lui semblait. Dans le premier cas, l'expérience est déplorable (Suisse, par exemple), dans le second (France), excellente. Cela se concoit: dans un cas MM. les jurés nationaux, liés par leurs relations, ont invité leurs amis ; dans l'autre, MM. les délégués étrangers, sans tenants et aboutissants, ont invité, à Paris, les toiles les plus admirées au dernier Salon. Les derniers ne pouvaient qu'être impartiaux; les premiers ne pouvaient l'être, et surtout, de leur propre aveu, n'ont pas voulu l'être. Là n'est, du reste, pas la question; mais ici il se trouve que, le triage n'ayant pas été opéré selon les mêmes lois, on ne peut se formuler avec justice une opinion définitive et comparative sur les diverses sections. Tantôt nous nous trouvons en présence d'un choix judicieux; tantôt d'un encombrement; sans ordre ici, ailleurs ordonné, mais arbitraire. Une élite ne se compare pas à une foule, et d'élites comme de foules il y a deux sortes : les bonnes et les mauvaises. Or, toutes ces alternatives sont représentées à Munich. Après tout, est-ce peut-être un petit intérêt de piquante moralité à tirer, qui s'ajoute au très grand intérêt artistique de cette belle exposition.

WILLIAM RITTER



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

EYABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

L'EAU de TABLE SANS RIVALE.-LA PLUS LIMPIDE

DEBIT 30 Millions de Bouteilles PAR AN

Vente: 15 Millions

Parfums nouveaux extra-fins composés par VIOLET, Parfumeur, 29, Bould des Italiens, PARIS

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC BEDEL & Cie 18, rue St-Augustin Avenue Victor-Ilugo.67

Agréé par le Tribunal

Avenue Victor-Hugo, 67 Rue Championnet, 194 Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de CHLOROSE et d'ANEMIE

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base

Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGEES ET HEMOGLOBINE GRANULÉE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France SOCIÉTÉ ANONYME.

CAPITAL: 160 MILLIONS Siège social : 54 et 56, rue de Provence, à Paris Succursale A, 134. rue Réaumur (place de la Bourse). à Paris.

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe (taux des dépôts de 3 a 5 ans : 3 1/2 0/0 net d'impôt et de timbre ; Ordres de Bourse (France et Etranger); — Souscriptions sans frais; — Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de fer, Obl. et Bons à lois, etc.); — Escompte et Encaissement de Coupons; — Miss en règle de titres; Avances sur titres; — Escompte et Encaissement d'Effets de commerce; — Garde de Titres; — Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non vérification des tirages; — Transports de fonds (France et Etranger; — Billets de crédit circulaires; — Lettres de crédit; — Renseignements; — Assurances; — Services de Correspondant, etc.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.) 59 bureaux à Paris et dans la Banliene, 290 agences en Province, 4 agence

à Londres, correspondants sur toutes les places de France et de l'Étranger.



GRAVURES DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1 400 planches)

Tirages sur papier de luxe in-4° colombier Prix : de 2 fr. à 100 fr. l'épreuve

Bureau de la

EMILE HOVELAQUE

L'EXPOSITION RE rrospective du Japon

Extrait de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Une plaquette in-8° jésus de 52 pages, avec 22 illustrations.

Prix: francs. EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

Les Beaux-Arts & les Arts Décoratifs

PAR

MM. L. BÉNÉDITE, J. CORNÉLY
CLEMENT-JANIN, GUSTAVE GEFFROY, J.-J. GUIFFREY
EUGÈNE GUILLAUME, G. LAFENESTRE, LUCIEN MAGNE, P. FRANTZ MARCOU
GAMILLE MAUCLAIR, ROGER MARX, ANDRÉ MICHEL
AUGUSTE MOLINIER, ÉMILE MOLINIER, SALOMON REINACH

Un magnifique ouvrage de 528 pages in-8° grand colombier

Illustré de 30 planches hors texte (gravures à l'eau-forte et au burin, héliogravures)

et 250 gravures dans le texte.

Prix : Broché, 35 fr. — Relié, 40 fr. Prix exceptionnel pour les abonnés de la "Gazette des Beaux-Arts", broché 25 fr., relié 30 fr.

GRAVURES DE FERDINAND GAILLARD

Nos	PEINTRES OU SCULPTEURS	SUJETS	Avant la lettre	Avec la lettre
110	P. Delaroche		Epuisé	5 5
142 143 160	Antonello de Messine J. Bellin	Portrait de Condottière	do	5 5
168	J. Bellin.	Vierge	d°	n 6
249 261	Van Eyck	L'Homme à l'OEillet		10
323 476	Michel-Ange	Buste du Dante	Epuisé 20	5 10
		- (Epreuves d'Etat)	25 30	
563 579		- (Parchemin monté)	40 20	10
606		Dom Guéranger Monseigneur Pie Léon XIII.	Epuisé do do	10 6 10
785 846	Rembrandt	Fragment des Disciples d'Emmaüs Le Père Hubin	do	5 6

GRAVURES DE M. JEAN PATRICOT

Nos	PEINTRES	SUJETS .	Parchemin remarque		Japon avant lettre	Chine avant lettre	Avec la lettre
1291 1312 1355 1375 1393	Sandro Botticelli Ingres Gustave Moreau d°	Mme de Senonnes	100 " 100	» 60 60	25 30 40 40 40	15 25 25 25 25 25	6 6 6 6



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg - Montmartre, 54

Librairie ALBERT FOULARD

Vve A. FOULARD & FILS, Sucre. 7, quai Malaquais, PARIS

Livres d'art, Livres illustrés. ACHAT DE BIBLIOTHEQUES

Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET C'°

56, rue de Bondy, Paris

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

GALERIES GEORGES PETIT

8, Rue de Sèze, 8

TABLEAUX MODERNES
Estampes

EXPERTISES

IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, Rue Godot-de Mauroi, 12

TAILLE-DOUCE — HÉLIOGRAVURE Typographie

TRAVAUX DE LUXE

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1.100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8° colombier

Prix: De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve Au Bureau de la Revue

HARO & C'E

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité.

5, Rue de la Terrasse (Boulevard Malesherbes)

LES BEAUX-ARTS

THE FINE ART & GENERAL INSURANCE Co Led

Polices incontestables — Capital: 6.250.000 fr.
Compagnie d'assurances à Primes fixes contre
l'Incendie, le Vol, l'Indidelité
des Employés, les Accidents et tous risques.
Directi on générale pour la France: 3, Rue Grétry, PARIS

TABLE

DE L

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée (4° Série, 1881-1892 compris)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE Prix: 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

FERDINAND GAILLARD

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve

E. JEAN-FONTAINE, Libraire 30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)
ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TE CHENER H. LECLERC et P. CORNUAU, Sucra

11. JEULINU et P. CURTURU, DUU

219, rue Saint-Honoré, Paris
Livres anciens et modernes, manuscrits

armoiries, incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES

BFAUX-ART GAZFIIF

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE Paris Un an: 60 fr. Six mois: 30 fr. États faisant partie de l'Union postale.: Départements 64 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît le 1^{cr} de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8^c, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la Gazette des Beaux-Arts offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statusire et de l'art décoratif, créées par les maitres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la Gazette des Beaux-Arts compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-Le-Duc. E. Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Dargel, Paul Mantz, Palustre, Couradod, Yriarte, Arv Renan, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. Barron (de l'Institut), Georges et Léonce Rénédure, B. Berenson, E. Dertaux.

MM. E. Babelon (de l'Institut), Georges et Léonce Bérédite, B. Berenson, K. Bertaux, W. Bodde, Bonnaffé, H. Bouchot, R. Cagnat, A. De Champeaux, M. Bogge, Bonnaffé, H. Bouchot, R. Cagnat, A. De Champeaux, M. Bogge, Gernnevières, Clément-Janin, H. Cook, Ch. Diehl, lady Dilke, L. De Fourcaud, G. Frizzoni, P. Gauthiez, H. De Geynüller, S. Di Giacomo, A. Gruver (de l'Institut), J.-J. Geifferey, Th. Homolle (de l'Institut), H. Hymans, P. Jamot, G. Lafenestre (de l'Institut), Paul Lefort, L. Mabilleau, L. Magne, M. Maindron, A. Margullier, J.-J. Marquet de Vasselot, R. Marx, Masperio (de l'Institut), André Michel, Emile Michel (de l'Institut), Em. Molnier, J. Moméja, E. Müntz (de l'Institut), P. De Nolliac, Gaston Paris (de l'Institut), P. Paris, A. Pératé, E. Pottier (de l'Institut), B. Prost, S. Reinach (de l'Institut), Th. Reinach, Marcel Reymond, G. Riat, W. Ritter, Edouard Rod, Saglio (de l'Institut), P. Sédille, Schmarsow, Six, Schlumberger (de l'Institut), W. de Seidlitz, M. Tourneux, A. Venturi, Héron de Villéfosse (de l'Institut), P. Vitry, etc., etc.

EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts recoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITE

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et cours artistiques; les renseigne sur le prix des objets d'art; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, la bibliographie des ouvrages d'art et l'analyse des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN: 5 francs.